Rafael

900 pesetas

Antonio Manuel González



8 EL ARTE Y SUS CREADORES

Historia 16

RAFAEL

Por Antonio Manuel González Rodríguez
Profesor titular de Historia del Arte.
Universidad Complutense de Madrid

Indice

Retrato de Cardenal (detalle), 1510-1511, Madrid, Museo del Prado



Presentación



AL aceptar el encargo de esta monografía era consciente del gran reto que iba a suponer su elaboración. Si hay algún artista del que, aparentemente, se ha escrito y dicho todo ése es, sin duda, Rafael Sanzio. Ha sido, pues, una verdadera aventura intelectual poder adentrarme en el apasionante mundo de su obra y trayectoria. Rafael es de esos artistas que avanzan paulatinamente construyendo su propio lenguaje a través de un arduo proceso de maduración interior. Las influencias o préstamos que se advierten en su obra no significan, en modo alguno, una renuncia a la propia identidad, sino más bien, la manifestación de una actitud crítica y creativa, que incorpora a sus propios esquemas los descubrimientos más novedosos. Los humanistas de finales del siglo XV *pretendieron como meta la elaboración de un sistema cognoscitivo y moral que se reconociera en el magisterio, siempre vivo, del pensamiento clásico. La obra de Rafael, sobre todo la del período romano, constituye, dentro de dicha corriente, un intento de recuperación de la herencia humanística, desarrollada en una clave más vivencial y menos metafísica. Dio cuerpo e imagen a los pensamientos y sentimientos de una sociedad culta y refinada. Goethe dijo de él que hizo exactamente aquello que sus contemporáneos querían hacer. La gracia y la gentileza de sus figuras le valió el calificativo de* dulce trovador del Humanismo *que le diera Venturi.*

Para dar cumplida cuenta de cada uno de los momentos de la construcción de su lenguaje, el presente volumen analiza de forma detenida y siguiendo una ordenación cronológica, las diferentes etapas del artista, atendiendo no sólo a sus obras pictóricas, sino también a su labor como arquitecto y arqueólogo, actividades sin las cuales no es posible una cabal comprensión de su personalidad.

Antonio Manuel González Rodríguez

Introducción

EN los últimos decenios del siglo XV una expectativa general acerca de inminentes cambios afectó a todos los estratos sociales. En 1481, Cristoforo Landino señalaba el anuncio, por parte de los astrólogos, de una nueva era debido a la próxima conjunción de Júpiter y Saturno en la Constelación de Escorpión, que habría de producirse el 25 de noviembre de 1484, y que el filósofo neoplatónico relacionaba con la profecía dantesca de Veltro. El mismo año de 1484, Pablo de Middelburg, futuro obispo de Fossobrone y celebrado por Pacioli como representante moderno de las matemáticas astrológicas, publicaba sus *Pronostica ad viginta annos duratura*, en donde vaticinaba que los pronósticos celestes tendrían una duración de veinte años. En la famosa carta que Ficino dirige a Middelburg, el 13 de septiembre de 1492, presenta al movimiento neoplatónico de Careggi como el anuncio de una nueva *Edad de Oro*, concibiendo una especie de renovación intelectual. Precisamente, Pico della Mirandola proyectaba para 1487 una gran convención filosófica en la Ciudad Eterna. Incluso el dominico Savonarola, en sus célebres sermones de finales del siglo, confiaba en una renovación en la esfera política y moral, que acabara con lo que consideraba una era de gran corrupción.

Rafael nace en medio de estas expectativas (1483). Algún amante de la astrología podría pensar que los vaticinios que auguraban profundos cambios y el despertar de una nueva *Edad de Oro* se cumplían con una pasmosa exactitud en su persona. De hecho su biografía estuvo rodeada, ya en vida del propio artista, de un halo de misterio. Vasari (1511-1574) relata algunos episodios que debieron ser considerados, sin duda, por sus contemporáneos de milagrosos: uno de sus cuadros, *Lo Spasimo di Sicilia* (1515, Madrid, Museo del Prado) salió indemne de un naufragio frente a las costas de Génova cuando era transportado a su destino, Palermo, y en el que perecieron todos los ocupantes de la nave *(...salvándose únicamente aquella pintura. Esta, dentro de la caja en que estaba, fue llevada a tierra, se vio ser cosa divina y por ello puesta en custodia)* (Vasari, 1568, p. 218). Parece ser que el día de su muerte, 6 de abril (el mismo día de su natalicio), aparecieron unas grietas en la *Loggia* vaticana que el artista estaba decorando, y que los romanos consideraron, asimismo, como milagroso, dada la similitud que mantenía con la muerte de Cristo. Mar-

***Coronación de la Virgen*, 1502-1503, Roma, Pinacoteca Vaticana**



cantonio Michiel (1484 a.-1552) señalaba en sus *Diarii* que el hecho de morir un Viernes Santo, tres horas después del rezo del Avemaría, encerraba un significado arcano, lo que llevaría a Girolamo Lippomano a atribuirle la edad del Salvador. Para muchos de sus contemporáneos, su muerte aparecía, de hecho, como si de repente el mundo se hubiera quedado vacío y la realidad careciera ya de sentido.

Se debe a Paolo Giovio (1483-1552) la formulación del *elogio* a los tres maestros reconocidos de la *Edad de oro:* Leonardo, Miguel Angel y Rafael. De 1527 es su *Vida de Rafael de Urbino*, en donde expresa su profunda admiración por el artista, alabando la *admirable suavidad y soltura de su dúctil ingenio*. Alude, asimismo, a la elegancia y a la gracia de sus figuras; que sabe mitigar y fundir, como *artista deliciosísimo*, la *aspereza de los colores demasiado vivos*, armonizando *dibujo* y *ornamento luminoso y resistente de los colores al óleo*. A propósito del interés que mostrará Rafael por las ruinas de la Antigua Roma, señala: *Murió en la flor de la edad, mientras por apego a la arquitectura medía las ruinas de los edificios de la antigua Urbe con nuevo y admirable hallazgo, con el fin de representar a la vista de los arquitectos, después de haberla estudiado, una Roma reintegrada. Y lo conseguía con facilidad trazando sobre un plano de un pie el lugar y las líneas de los vientos, a partir de las cuales, como los marineros con la carta de navegar y la brújula identifican los espacios marinos y litorales, así él también deducía de los cimientos con cálculo certero la forma de los lados y de los ángulos.*

Según Alberti, la perfección del arte ha de encontrarse en la imitación, citando como modelo a Rafael

En Dolce (1508-1568) encontramos ya formulada la contraposición entre los dos grandes artistas del siglo: Rafael y Miguel Angel. Idea que será recogida y argumentada por Vasari, con la particularidad de que en este biógrafo Miguel Angel excede, en maestría y plenitud, al Urbinate. Vasari sitúa la figura de Rafael, junto con la de Leonardo y Miguel Angel, en la cumbre de la *terza maniera*, considerándolo un *dios mortal*. Siguiendo a Alberti, afirma que la perfección del arte ha de encontrarse en la *imitación;* como artista modelo de la misma cita precisamente a Rafael. Según su teoría de la *imitación* Rafael superó, en cuanto a la técnica, a su maestro Perugino, después de haberle imitado y seguido. Sin embargo, dicha teoría no es aplicable a su relación con Leonardo o con Miguel Angel. No pudo superar a Leonardo en cuanto a la *dulzura* y *naturalidad*, aun cuando pareciera que lo había hecho; no logró aventajarle en la profundidad de los conceptos, ni en la grandeza de su arte; no obstante, fue el que más se le acercó, sobre todo, en la *gracia de los colores*. En el caso de Miguel Angel, Rafael nunca pudo superar la *belleza del desnudo* y la precisión *anatómica* de los cuerpos de aquél; si bien intentó igualarle o superarle en otras cualidades, como en la invención de historias, en sus excelentes retratos, *que parecen tener vida*, o en la creación de innumerables efectos (aires turbados y serenos, nubes, lluvias, rayos, tiempos luminosos, noches, luces de luna y esplendores de sol).

Se esforzó, no obstante, en crearse una *maniera* propia, cimentada sobre un *seguro dibujo* y un *agradable colorido*, que será estimada infinitamente por los artistas de su época: *La maniera* —dice Vasari en otro pasaje— *se hizo después la más bella, tras haber cuidado con frecuencia a las cosas más bellas, y tras reunir las manos, las cabezas o los cuerpos más bellos, y al hacer la mejor figura posible con todas aquellas bellezas.* Sin embargo, Vasari, des-

pués de estos juicios, hace una explícita crítica a las obras del último período de Rafael, que merece la pena citarla en su integridad: *Y si Rafael se hubiese mantenido en esta manera suya y no hubiese querido agrandarla y variarla para mostrar que entendía los desnudos tan bien como Miguel Angel, no hubiera perdido parte de aquel buen nombre que había conquistado; pues los desnudos que hizo en la sala de la torre Borgia, donde está el incendio del Borgo Nuevo, aunque sean buenos, no son, en todo, excelentes. Tampoco satisficieron en modo alguno los que hizo también en la bóveda del palacio de Agustín Chigi, en el Trastevere, porque les falta aquella gracia y dulzura que le fue propia a Rafael. También fue causa en gran parte de esto, haberlos hecho colorear por otros artífices, aunque según sus propios dibujos.* El pasaje en cuestión fue añadido por Vasari en la segunda edición de las *Vite.* A juicio de Benevolo, la influencia de Miguel Angel se hizo sentir, sobre todo, en las últimas obras romanas, donde Rafael realizó un *agobiador virtuosismo técnico* (L. Benevolo, *Historia de la arquitectura del Renacimiento,* Madrid, Taurus, 1973, p. 393).

Lionello Venturi ha señalado que el pasaje anterior es el más problemático de toda la crítica vasariana. En la primera edición de sus *Vite* (1550), Vasari consideraba el desarrollo del arte de Rafael como un continuo progreso, llegando a la perfección en sus últimas obras, donde se hace más intensa la imitación a Miguel Angel; en cambio, en la edición de 1568, opone la personalidad de Miguel Angel a la de Rafael, determinando los límites de cada una y emitiendo el juicio arriba citado. No deja de ser interesante el hecho de que Vasari tomase las vicisitudes del último período de Rafael como un ejemplo general: *He querido, al llegar casi al final de esta* Vita, *hacer este discurso, para mostrar con cuánta fatiga, estudio y diligencia se gobernaba aquel reputado artífice; y particularmente para utilidad de los demás pintores porque sepan sortear las dificultades que supieron sortear siempre la prudencia y el talento de Rafael. Añadiré también que cada cual debería contentarse de buen grado con hacer aquello a que se sienta inclinado por su natural instinto, y no querer competir con otros en lo que les fue concedido por la Naturaleza, para no fatigarse en vano y a menudo con vergüenza y daño (...) Porque quien no es apto para una cosa, no podrá nunca por mucho que se fatigue llegar donde otro, ayudado por la Naturaleza, ha llegado fácilmente (...) Y esto sucede quizá, porque el cielo va repartiendo las gracias para que cada uno se contente con lo que le toca.* Hay aquí una crítica y una abierta condena al *Manierismo*, lo que revela, en el caso del manierista Vasari, una cierta autocrítica.

Para Poussin, Rafael fue el más sabio y el más grande de cuantos pintores han existido

Nuevo sol de la pintura

Simone Fornari, en su *Spositione sopra l'Orlando Furioso* (1549-1550), escribe una pequeña biografía de Rafael en donde señala como principal cualidad suya el haber dado a sus figuras un *aria dolce e vaga*, lo que generará los conceptos de *gentileza* y de *gracia* con los que se caracterizará a partir de ahora su obra. La búsqueda de un modelo inmutable y perfecto, que la ciencia del siglo XVI

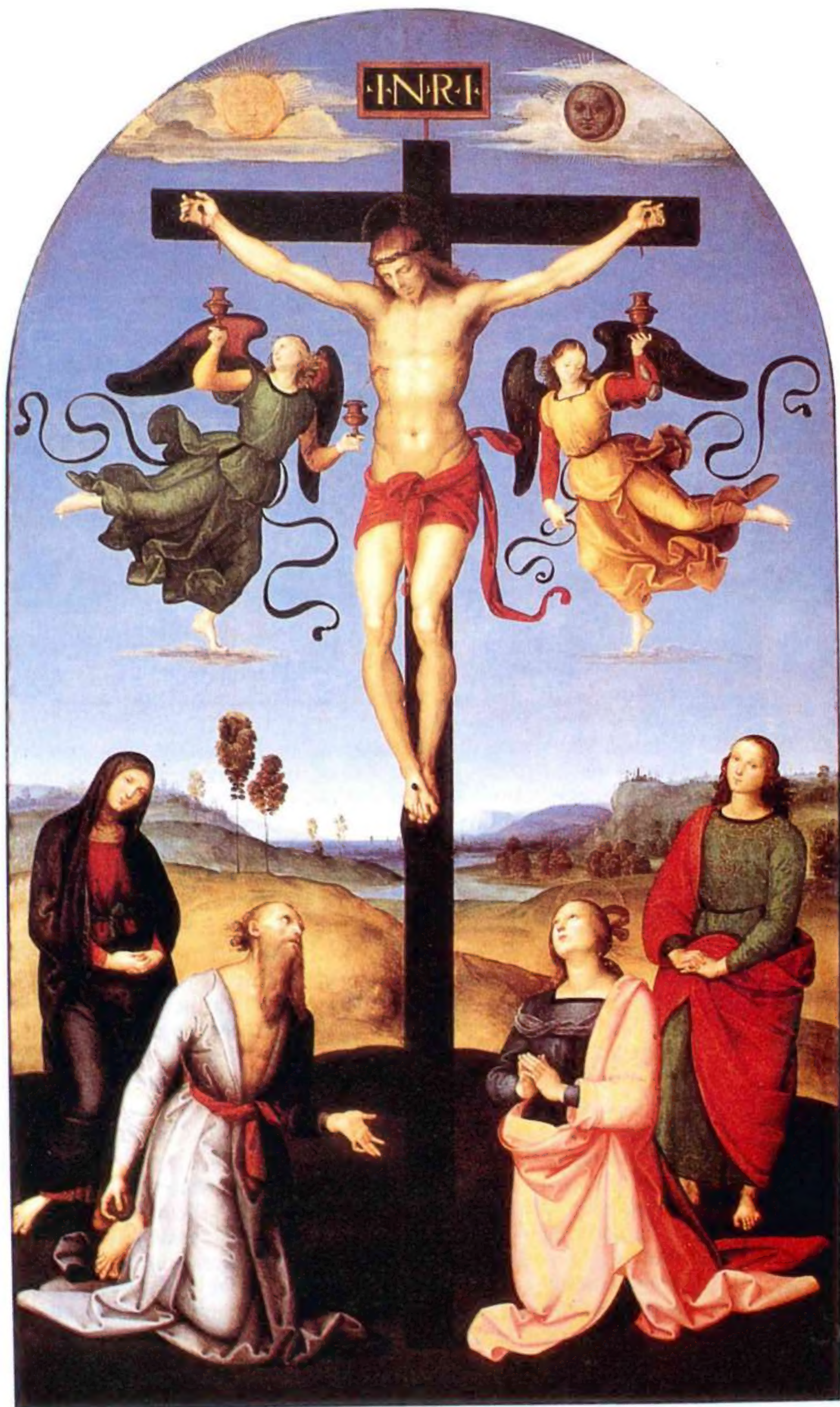
Autorretrato, 1506, Florencia, Galería de los Uffizi



encontrará en los cuerpos celestes, llevará a algunos autores de la época a ver en las imágenes de nuestro artista la encarnación de las Ideas eternas. Rafael aparecerá, así, como el intérprete del ideal de belleza clásica tan cara a los artistas del Renacimiento. En el siglo XVII, Gio. Pietro Bellori (1615-1696) escribirá una de las mejores descripciones de la literatura artística barroca *(Descrizione delle immagini dipinte da Raffaello d'Urbino nelle camere del Palazzo Apostolico Vaticano*, Roma, 1695), en la que rechaza la idea vasariana de la superioridad de Miguel Angel. Destaca la preeminencia de Rafael, a quien llama el Apeles de Urbino *(Urbinate Apelle)* y el nuevo sol de la Pintura *(il nuovo sole della Pittura)*, señalando que, si bien Miguel Angel fue verdaderamente grande en la *maniera* hercúlea y robusta, ello no era suficiente, *pues es necesario poseer todas las otras formas, mórbidas, amables, esbeltas, graciosas y delicadas, para poder imitar la naturaleza en todos sus aspectos. Cosa que no hizo Buonarroti y sí hizo perfectísimamente Rafael* (Bellori, 1695, p. 48). Su amigo Nicolas Poussin le considerará el más sabio y el más grande de los pintores que han existido. Encontrará en sus obras romanas una excelente fuente de inspiración. El mismo Bernini, abundando en los elogios, alabará la *maniera* noble y elegante de Rafael, afirmando que es el artista más armonioso y equilibrado. A pesar de faltarle el sentido del color de los venecianos, destacó por encima de todos, por la exactitud del diseño, la habilidad compositiva, el movimiento, la gracia, los bellos ropajes y la bella y armoniosa disposición de las figuras a la perspectiva *(Journal du voyage du Cavalier Bernin en France par M. de Chantelou*, París, 1885; Aix-en-Provence, Pandora Editions, 1981).

Sin embargo, para los artistas románticos, en especial para los prerrafaelistas y seguidores de los llamados primitivos, que buscaban otras formas de expresión más libres, el arte de Rafael se les aparecerá como afectado y carente de vida al haber introducido en la pintura una norma enemiga de la espontaneidad. No deja de ser curioso, por otra parte, el juicio que William Blake da sobre Rafael, a propósito de su vida libertina y licenciosa (puesta ya de relieve por Vasari, que atribuye su muerte a sus excesos amorosos), asegurando que el libertinaje y el desorden constituyen los rasgos más definitorios de los pintores. Reivindica, así, el carácter romántico de la vida de Rafael.

Crucifixión Gavari, 1502-1503, Londres, National Gallery


I·N·R·I

Urbino y Perugia: el aprendizaje

RAFAEL nace en Urbino el 6 de abril de 1483. La fecha ha sido objeto de discusión entre los biógrafos. Si se toma el testimonio de Vasari que dice que Rafael nació y murió un Viernes Santo, el día de su nacimiento, siguiendo la tablas astronómicas o las indicaciones del calendario Giuliano, sería el 28 de abril. Por otra parte, el poeta Bembo en el epitafio de su tumba señala que muere el 6 de abril, justo en el mismo día de su nacimiento, sin indicar el día de la semana. Dada la amistad que mantuvo en vida con Rafael, parece ser la más fiable (A. Zazzaretta, 1920, p. 1). Hijo de un modesto pintor de la localidad llamado Giovanni Santi (Giovanni di Sante di Pietro), cuyo patronímico el artista latinizaría como *Santius* y *Sanzio.* Su madre se llamaba Magia di Battista (di Nicola) Ciarla. A lo largo de su vida mantendrá una relación epistolar con un tío materno, Simone Ciarla. A pesar de que el padre muere cuando Rafael tenía tan sólo 11 años, logró, sin embargo, según parece, transmitirle los primeros rudimentos de su arte. Era un hombre, por otra parte, de una cierta cultura, que pasaba por poeta. Como tal es autor de una *Crónica* en verso sobre la vida del duque Federico da Montefeltro, que recoge un encendido elogio de Mantegna, a propósito de la visita que aquél realizara a Mantua en 1482, y una serie de consideraciones en torno a las artes visuales, en donde éstas son parangonadas con la Historia y la Poesía. A pesar de sus limitaciones, fue un artista muy apreciado por los miembros de la corte de Urbino, en especial por Giovanna Feltria della Rovere, madre del joven Francesco Maria, el heredero del nuevo duque Guidobaldo (1482-1508), lo que permitió, sin duda, un temprano contacto de Rafael con el refinado ambiente de la misma. Tuvo una infancia precoz, pero no fue, sin duda, un *niño prodigio.* Su padre debió de iniciarlo en el dibujo y en el manejo de los pinceles.

Nacer en la ciudad de Urbino en esta época constituía, sin duda, un auténtico privilegio, pues esta pequeña localidad de la Italia central se había convertido en un gran foco cultural, donde se cultivaba con gran pasión el más abierto humanismo. Era la época de Federico da Montefeltro, la *luminaria de Italia,* según el juicio de B. Castiglione; su Biblioteca pasaba por ser una de las más importantes del momento. El duque supo rodearse de un nutrido grupo de personalidades relevantes en el campo de las ciencias y de las artes. El filósofo Landino le había dedicado en 1475 una de las obras más importantes de la épo-



El sueño del caballero, 1504-1505, Londres, National Gallery

ca, las famosas *Disputationes Camaldulenses*. En la corte trabajaron Lorenzana, Bramante, Piero della Francesca y Berruguete, entre otros. Matemáticos como Mildeburg y Pacioli encontraron en su Biblioteca un incentivo para sus reflexiones. Rafael nace, pues, en un ambiente rico y abierto a las más novedosas investigaciones filosóficas y artísticas. Si bien es verdad que en Roma Rafael alcanzará el más alto grado de gloria, en Urbino debió aprender los fundamentos de su visión poética y la gravedad de su inspiración. Al firmar bajo el nombre de *Raphael Urbinas*, quiso mostrar y testimoniar su profunda admiración por la ciudad donde había nacido (N. Ponente, 1990, p. 21).

Giorgio Vasari, en su *Vita di Raffaello*, hace el siguiente elogio del artista: *Hizo la Naturaleza don de este hombre al mundo cuando vencida del arte por mano de Miguel Angel Buonarroti, quiso en Rafael ser vencida a la vez del arte y de las costumbres. Porque, en realidad, la mayor parte de los artífices que habían existido hasta entonces, habían sacado de la Naturaleza cierta pro-*



San Jorge y el dragón, 1505, París, Museo del Louvre

porción de locura y de rudeza, que además de haberlos hecho huraños y fantásticos, había sido causa de que muchas veces se mostrara en ellos más la sombra y la oscuridad de los vicios, que la claridad y el esplendor de las virtudes que hacen inmortales a los hombres. Hay en estas afirmaciones vasarianas, a propósito de la obra de Rafael, la concepción del arte como un reflejo moral del estilo de vida. La dignidad de su obra irá pareja a la dignidad de sus acciones. Sin duda, Rafael encarnará el prototipo de *gentiluomo*, anunciado y enunciado por Castiglione en su *Il Cortegiano*.

El 7 de octubre de 1491 muere su madre y el 1 de agosto de 1494 muere su padre, quedando bajo la tutela de un tío paterno (Fra Bar-



Los desposorios de la Virgen, 1504, Milán, Pinacoteca Brera

tolomeo). En 1495 se encuentra en Urbino Timoteo Vitti, un pintor formado en Bolonia en la escuela de Francia y de Costa, que constituirá una importante referencia en la formación de Rafael. Tal vez de él aprendiera las suaves maneras de Francia, que se harán visibles más adelante. En este mismo año, o en 1497 probablemente, se traslada a Peruggia para estudiar con Pietro Vannucci, llamado Perugino. En 1496 Perugino había recibido el encargo de decorar la *Sala de Audiencia del Collegio del Cambio* de Perugia, que terminaría en torno a 1500, para lo cual debió necesitar la colaboración de ayudantes, entre los que podría encontrarse, según el testimonio de Vasari, el propio Rafael. Adolfo Venturi ha creído ver la mano del urbinate en la figura de la *Force.* Por entonces Perugino gozaba de gran fama en toda Italia. La dulzura y la elegancia de sus imágenes cautivarán el alma de nuestro artista. Es un eslabón a tener en cuenta en el paso de la pintura del Quattrocento al gran estilo *clásico.* En su taller Rafael entrará, seguramente, en contacto, con Pinturicchio.

En los primeros años del nuevo siglo, Rafael realiza frecuentes viajes. Su presencia en Urbino en 1504, 1506 y 1507 aparece reflejada en los documentos. Sus relaciones con la corte ducal, a partir de 1503, fueron muy estrechas, siendo apreciado grandemente, tanto por la duquesa Isabella como por la Prefettessa Giovanna Feltria della Rovere. Longhi sostiene que Rafael mantuvo un contacto previo con el ambiente de Florencia antes de 1504, probablemente siguiendo los pasos de su maestro Perugino en los desplazamientos de éste a la ciudad toscana (R. Longhi, 1956, p. 11). De ser cierta dicha hipótesis cobraría sentido el desarrollo que experimenta la evolución de Rafael en estos años iniciales. Rafael estudiará profundamente la obra de Perugino, que le permitirá comprender los fundamentos del arte florentino, asimilado por el maestro, sobre todo, en lo que respecta al problema de la luz. Por estos mismos años descubrirá, a su vez, los *dibujos* de Leonardo, donde encontrará las raíces de esa concepción luminosa de la forma que Perugino había fijado a través de su nuevo descubrimiento del color.

Ejecución de grandes retablos

El 10 de diciembre de 1500, Rafael recibe el encargo, junto con Evangelista di Pian di Mileto, un antiguo colaborador de su padre, de realizar un retablo de grandes dimensiones con el tema de la *Coronación de San Nicolás de Tolentino,* para la capilla privada de Andrea di Tommaso Baroncio en la iglesia de *San Agustín* de Città di Castello. La obra parece que fue dañada en el terremoto de 1789 que destruyó parcialmente la referida iglesia. Los monjes la vendieron al papa Pío VI, que al parecer la hizo dividir en varias partes. Después del asedio de Roma de 1849 se pierden los rastros de la misma. Recientemente se han identificado algunas piezas: el fragmento con la *Virgen sosteniendo una corona,* junto al *Padre Eterno entre ángeles,* del Museo Nazionale di Napoli, así como el fragmento que representa el busto de un *Angel* de la Pinacoteca Tosio Martinengo de Brescia; Sylvie Béguin identifica otro fragmento, un *Angel sosteniendo un filacterio,* adquirido en 1981 por el Museo del Louvre. Gracias a los dibujos preparatorios conservados en el Musée Wicar de Lille pode-



Retablo Ansidei, 1504-1506, Londres, National Gallery





Madonna del Granduca, 1504,
Florencia, Palacio Pitti

Madonna del jilguero, 1506-1507,
Florencia, Galería de los Uffizi

mos hacernos una idea aproximada de la primera obra importante del maestro. Los dibujos ponen de relieve que el planteamiento general del retablo es del propio Rafael. La obra responde al esquema compositivo y al estilo de su maestro Perugino: estructura en estricta simetría axial, encuadre arquitectónico con una arcada desde la que se divisa un fondo paisajístico de gran luminosidad; doble registro: superior-celeste e inferior-terrenal; y la idea de inscribir las figuras divinas dentro de una *mandorla* rodeada de cabezas de querubines. En los colores, en el dibujo y en la comprensión de las formas de esta obra se advierte un cierto distanciamiento de su maestro, una cierta independencia, que nos advierte elocuentemente del carácter de su aprendizaje formativo.

En 1502, Maddalena degli Oddi encarga a Rafael, en sustitución de Perugino, la realización de un *Retablo* (1502-1503, Roma, Pinacoteca Vaticana) para la capilla funeraria familiar en San Francesco de Perugia. La obra se compone de varias pinturas independientes. En la parte principal se encuentra la *Coronación de la Virgen*, y en la predela la *Anunciación*, la *Adoración de los Magos* y la *Presentación en el Templo*. En la *Coronación de la Virgen*, Rafael mantiene el esquema de Perugino, al dividir la composición en los dos registros. En el plano terrenal, sitúa el sarcófago vacío rodeado por los Apóstoles; y en el celestial, Cristo corona a su Madre, en medio de un coro de ángeles músicos. A pesar de esta disposición convencional, la obra muestra algunos recursos novedosos, como la posición oblicua del sarcófago, que aminora y dramatiza el severo esquema estático de las composiciones del maestro, así como la utilización atrevida de las gamas cromáticas. La individualización en las figuras de los Apóstoles denota un profundo estudio del natural, que le acerca, sin duda, a la esfera de Leonardo. La obra le consagra como un verdadero rival de Perugino, lo que le permitirá recibir importantes encargos, tanto en la misma Perugia como en Città di Castello, una pequeña ciudad de la Umbría gobernada por los Vitelli y aliada de Perugia.

Por esta época realizará grandes retablos en donde irán aflorando los elementos característicos de su propio estilo: *Crucifixión Gavari* (1503, Londres, National Gallery), *Retablo Colonna* (1503-1505, Nueva York, Metropolitam Museum), *Retablo Ansidei* (1504-1506, Londres, National Gallery), etc. La *Crucifixión*, realizada para Santo Domingo, en Città di Castello, es tal vez de los tres retablos el más cercano al estilo de Perugino, sobre todo en las figuras de los cuatro santos, circunstancia que ya fue advertida por el propio Vasari *(en el cual, si no estuviese su nombre escrito, nadie lo creería obra de Rafael, sino de Piero)*. En cambio, se aleja de aquél en cuanto a su mayor animación de las figuras, en la disposición del paisaje y en la iluminación difusa del cielo. Se trata de la primera obra firmada por el artista, que lo hace en caracteres latinos *(RAPHAEL VRBINAS P.)*, como los doctos, con la clara y manifiesta intención de pasar como reputado maestro.

Los Desposorios de la Virgen

Retrato de joven con manzana **(detalle), 1505, Florencia, Galería de los Uffizi**

En Città di Castello realiza, asimismo, una de sus obras más destacadas de este período, *Los Desposorios de la Virgen* (1504, Milán,





Madonna del prado, 1506, Viena, Kunsthistorisches Museum

La bella jardinera, 1507, París, Museo del Louvre



Pinacoteca de Brera), solicitada por la familia Albizzini para su capilla de San José, en la iglesia de S. Francesco. En dicha obra sigue el esquema que Pietro había desarrollado para el mismo asunto, probablemente, el año anterior *(Capilla del Sagrado Anillo* del Duomo de Perugia, hoy en Caen, Musée des Beaux-Arts). Perugino había ejecutado una obra con anterioridad en donde había establecido la tipología. Se trata del fresco realizado en 1481 en una de las paredes de la *Capilla Sixtina*, la *Entrega de las llaves a San Pedro*. El esquema básico consistía en la disposición de una gran plaza con un templete central que sirve de fondo a la historia que se desarrolla en el primer plano. Sin embargo, en esta ocasión la pintura de Rafael es muy superior a la de su maestro, a pesar de seguir de cerca su esquema general. Realiza algunas transformaciones significativas, que a juicio de Antal resultan fundamentales y decisivas. Las figuras centrales aparecen más aisladas del resto de los asistentes, con lo que el tema principal gana en claridad. Varía la posición de los hombres y de las mujeres, situando a la Virgen a la izquierda, manteniendo una mayor coherencia respecto a la ubicación jerárquica. La izquierda es la zona generalmente reservada al personaje o asunto de mayor dignidad en la representación, después del centro. De esa forma, su mano derecha, en la cual San José se dispone a introducir el anillo, cobra así mayor protagonismo al aparecer en primer plano. La rigidez vertical del Sumo Sacerdote de Perugino es suavizada, aquí, mediante una ligera inclinación que sigue la acción del gesto del esposo, con lo que la escena gana en animación.

En los Desposorios logra un alto grado de maestría en el uso de la perspectiva

Por otra parte, el macizo templete octogonal, en la obra de Perugino, cortado abruptamente por el arco superior del retablo, gravita de forma inconveniente sobre las figuras. Rafael lo sitúa mucho más hacia el fondo, aumentando la distancia entre ambos. El templete cobra así una mayor utilidad y significación simbólica, apareciendo como un digno y majestuoso fondo de la historia. Sustituye, además, el octógono por una planta de 16 lados, muy cercana al círculo. El templete se convierte, así, en el eje de un espacio circular central al que se someten las mismas figuras. Éstas ya no están alineadas horizontalmente, sino que se disponen, a su vez, según un ritmo curvilíneo. La circularidad da a la escena un tono de íntimo recogimiento. La sutilísima luz meridional, que se desliza suavemente por las caras del templete, crea un contrapunto a la majestuosa serenidad de la escena. Todo parece estar regido y ordenado por la geometría, que añade certeza moral a la claridad matemática, perfilándose uno de los requisitos fundamentales de su clasicismo.

Dos años antes Bramante había proyectado su *Tempietto di San Pietro in Montorio*, que no se llevaría a efecto hasta 1510-1512. La obra mantiene una fuerte semejanza con el modelo de Rafael. No sabemos si ambos artistas ya se conocían en esta época. Lo más probable es que hubieran entrado en contacto en alguna de las estancias del arquitecto en la Corte de Urbino (Vasari señala, por otra parte, un cierto parentesco lejano). Todo parece indicar que Rafael se siente ya atraído desde esta temprana fecha por la monumentalidad y el tipo de construcción de Bramante. El arquitecto jugará un papel decisivo en la carrera del pintor en los años romanos. Su templete tiene forma circular, rodeado por un pórtico de 16 columnas, con una terraza con balaustres que recorre todo el piso superior. Para el Renacimiento, el edificio circular tenía una clara significación simbólica: representaba el *universo* o el *mundo*, evocando la realidad divina del cosmos.

En la arquitectura del Quattrocento la idea de un monumento centralizado no era nueva, aunque sí será novedoso la forma que Bramante dará a su *Tempietto*. Brunelleschi había proyectado, en 1434, en Florencia, el *Oratorio degli Angeli* (que quedaría incompleto en 1437), en el que utilizaba la forma octogonal para el espacio interior y otra de 16 lados para el exterior. Para algunos historiadores fue concebido según el ideal antiguo (clásico) y muy probablemente esté relacionado con su segundo viaje a Roma. Es, en realidad, el primer edificio de esquema central del Quattrocento. Filarete se interesó, asimismo, por las arquitecturas de planta central, de la que hizo una apasionada defensa, que tuvo gran repercusión en la teoría arquitectónica de Milán. Bramante, que vivió en esta ciudad desde 1481 hasta 1499, debió familiarizarse con dicha tipología. Sin embargo, sería en Roma donde se afirmaría su interés y predilección por las mismas.

Rafael en los *Desposorios* muestra haber adquirido un alto grado de maestría en el uso de la perspectiva, que ejecuta según los principios codificados por Alberti y por Piero della Francesca y que ya había hecho gala en las dos obritas de la predela de la *Coronación* del Vaticano (la *Anunciación* y la *Presentación en el Templo)*. Representa un hito fundamental en el desarrollo de su arte, pues en esta pintura reúne todo lo adquirido en sus primeras experiencias. Sin embargo, todavía mantiene algunos resabios convencionales, sobre todo en lo tocante a la anatomía bajo los ropajes, que se irán resolviendo en la medida en que profundice en los dibujos y obras de Leonardo y se enfrente al estudio directo de las esculturas antiguas (véase, por ejemplo, la extraña colocación de los pies de San José que crea una extraña sensación de inestabilidad). La firma colocada en el frontispicio del templete, en posición central, evidencia el orgullo y la satisfacción personal del artista, que celebra con ello el momento auroral de su nuevo estilo.

Alguno de los primeros dibujos de Rafael denotan un estudio de la obra de Leonardo

La época florentina (1504-1508)

En el otoño de 1503, Leonardo recibe el encargo de pintar, para la Sala del Consejo del *Palazzo Vecchio* de Florencia, la *Batalla de Anghiari*, y en 1504, Miguel Angel proyecta su *Batalla de Cascina*, que daría comienzo a finales de ese año, en abierta competencia con aquélla. Según el testimonio de Vasari, Rafael tiene noticias de dicha polémica durante su estancia en Siena, mientras colaboraba para Pinturicchio en la decoración de la Biblioteca Piccolomini; testimonio nada fiable, pues Vasari confunde datos esenciales: en realidad, Pinturicchio recibe el encargo en 1502, por el cardenal Francesco Todeschini Piccolomini, el futuro Pío III, y no por Pío II, como se señala en el texto. Sea verdad o no esta historia, lo cierto es que Florencia en 1504 era un foco importante de ebullición artística (la misma presencia de Leonardo y Miguel Angel así lo confirma), lo que, sin duda, debió incitar al joven Rafael a una más abierta confrontación con estos dos maestros. Para ello acudió a la Corte de Urbino en busca de apoyos y recomendación. El 1 de octubre de 1504, Giovanna Felicia Feltria, hermana de Guidobaldo da Montefeltro y esposa de Giovanni della Rovere, *Prefetto* de Roma y señor de Sinigaglia, escribe una carta de recomendación a Piero Soderini, gonfalonero de la República de





Retrato de Agnolo Doni,
1506, Florencia,
Palacio Pitti

Retrato de Magdalena Doni, 1506, Florencia,
Palacio Pitti

Florencia (1502-1512), gran mecenas, amigo y protector de Leonardo y de Luca Pacioli, para que le atendiera durante su estancia florentina. En dicha carta, la *Prefetessa* le califica *de discreto e gentile Giovane*, no teniéndole en mayor estima que la que le había otorgado, un tiempo atrás, a su padre. Nada sabemos, sin embargo, de la acogida que tuvo la misiva. Rafael en esta época, y mientras residía en Florencia, debió, por otra parte, realizar frecuentes viajes, en un inquieto peregrinar, a Perugia y, sobre todo, a Urbino, en donde florecía de nuevo el esplendor de la Corte, después de la vuelta del exilio del duque Guidobaldo, en 1503. Durante su permanencia en Urbino mostrará vivo interés por la obra de Giusto de Gante y, sobre todo, por las figuras de *hombres ilustres* que Berruguete había realizado en la Biblioteca del palacio.

Giovana Feltria della Rovere es, sin duda, la comitente de dos pequeñas tablas, un *San Miguel* (1505, París, Louvre) y un *San Jorge y el dragón* (1505, París, Louvre). La primera de ellas fue encargada con motivo de la concesión, en 1503, de la Orden Francesa a su marido y a su hijo, y la segunda, con motivo de la concesión, a su vez, de la Orden inglesa de la Jarretera a su hermano en 1504. En ambas obras, Rafael, al no estar obligado por unos esquemas devocionales, da rienda suelta a su fantasía cromática, muy en la línea de la escuela de Francia. Llama la atención lo insólito de las escenas del *San Miguel*, donde se ha querido ver un reflejo del XXIII Canto del *Infierno* de Dante y de las estampas de Durero y Schongauer (Zancan, 1992, p. 32). Paulatinamente, el color, con sus gradaciones, se va ajustando a su nuevo concepto formal de clara raíz leonardesca. Tratará de encontrar una estructura figurativa construida dentro de la viva realidad del color que dará sus primeros frutos a partir de 1506, fecha en que aparece su florentina *Madonna del prado* (Viena, Kunsthistorisches Museum).

Al igual que Leonardo, Rafael llevará a sus retratos la misma estructura triangular, aunque más simplificada

En Florencia trabará amistad con Ghirlandaio, Sangallo, Tadeo Taddei y Fra Bartolomeo, que acababa de volver a pintar tras la muerte de Savonarola. La impronta del arte florentino se hará sentir de forma clara, a partir de ahora, en el arte de Rafael. Entre 1504 y 1505 pinta *El sueño del caballero (o El sueño de Scipión)* (1504-1505, Londres, National Gallery) y *Las Tres Gracias* (1504-1505, Chantilly, Musée Condé). En estas obras trata de pintar y evocar un determinado sentimiento poético del paisaje y una mayor atención por el color (sus tonalidades cromáticas tienden a ser más matizadas). Longhi las sitúa en los años iniciales de la primera estancia de Rafael en Florencia (R. Longhi, 1955). Están realizadas las dos tablas en formato cuadrado. En el simbolismo tradicional, la figura del cuadrado representa la Tierra por oposición al Cielo (el círculo); lo limitado por oposición a lo infinito. Para Chastel, las dos tablillas debían constituir una especie de díptico augural *(exhortatio ad iuvenem)*, destinado al joven Scipione di Tommaso Borghese. La primera parece estar inspirada en el poema de Silio Italico, *Punica* (XV, vv. 18-120) y en el fragmento ciceroniano, *In Somnium Scipionis*, recopilado por Macrobio.

El héroe, recostado junto a un laurel, sueña en su fama, mientras a ambos lados se le acercan dos figuras femeninas; la una, severa, le ofrece un libro y una espada, la otra, grácil, le entrega una flor. Dichos atributos representan los tres poderes del alma humana, según la doctrina neoplatónica: inteligencia, fuerza y sensibilidad *(sapientia, potentia y voluptas)*, que corresponden a la vida contemplativa, la vida activa y la vida voluptaria (la sabiduría, el poder y el placer)

(E. Wind, 1972, p. 87). Las dos mujeres no aparecen representadas en la pintura como figuras antitéticas, como en el poema indicado, sino más bien complementarias. En una carta a Lorenzo de Medici, Marsilio Ficino señalaba que estas tres vidas constituían los tres caminos que conjuntamente conducen a la felicidad. Paris prefirió el placer, Hércules la virtud heroica y el filósofo Sócrates la sabiduría, los tres fueron repudiados por las divinidades que habían despreciado.

Los humanistas del Renacimiento sintieron vivo interés por la figura de Escipión, a quien consideraron el modelo de hombre total; al lado de su carácter activo y combativo destacaron su dotes contemplativas y de gran prudencia, una mezcla de sabio y héroe. Petrarca le había dedicado el tercer libro de su poema *Africa*. En la pintura de Rafael, el joven guerrero, que no sería otro que el mismo Escipión, sueña (parece soñar) con los tres dones que las dos mujeres le ofrecen, prudentemente divididos en la proporción de dos a uno; debe, pues, subordinar el placer a las virtudes. En cambio, en la tabla que forma pareja y complemento, *Las Tres Gracias*, las tres diosas *(Castitas, Pulchritudo y Voluptas)*, también en una proporción de dos a uno, aparecen en actitud de entregar los dones de la inmortalidad, las *manzanas de oro*, permitiendo a la *virtud* el disfrute del *placer*. Las dos tablas debían constituir el anverso y reverso de una medalla. Disciplina y severidad en la primera, liberalidad y goce en la segunda. La influencia de Leonardo se hará cada vez más patente: la gracia melancólica del Perugino y el orden austero de Piero della Francesca dan paso a la *ambigüedad* y al *sfumatto* leonardesco.

El nuevo estilo de Rafael anuncia la monumentalidad de sus obras en el período romano

Las miras de Rafael convergen, pues, en Leonardo. Algunos de sus primeros *dibujos* florentinos denotan un estudio de la obra leonardesca, en particular el que hace referencia a la *Gioconda* (Louvre, n.º 3.882). A juzgar por dicho apunte, el objetivo prioritario del joven artista, en estos primeros momentos, iba dirigido hacia la consolidación de los problemas formales o figurativos. El paisaje todavía no entraba dentro de sus expectativas, pues no muestra interés alguno por el espléndido fondo paisajístico de la pintura leonardesca. Asimismo, son importantes las experiencias de Rafael en torno a la *Leda* del mismo Leonardo. Podemos creer a Vasari cuando señala que en Florencia estudia *las obras antiguas de Masaccio; y las que vio trabajadas por Leonardo y Miguel Angel le hicieron atender con mayor solicitud al estudio y, por consiguiente, adquirir mejoramiento extraordinario para el arte y para su propia manera*. En efecto, Masaccio fue el iniciador de una corriente que Miguel Angel y Leonardo llevarán hasta una nueva fase de desarrollo (N. Ponente, 1990, p. 42).

En la *Madonna del Granduca* (1504-1505, Florencia Palacio Pitti) ya encontramos la influencia de Leonardo, sobre todo en el suave modelado del rostro de la Virgen donde se percibe la atmósfera de la *Gioconda* y del cartón de *Santa Ana*. El manierismo peruginesco da paso a expresiones más naturales y concentradas. El fondo neutro sobre el que se destacan las figuras será un recurso que utilizará con gran fortuna en los retratos de la época romana.

La Virgen con el Niño

A partir de 1506, Rafael ensayará una nueva tipología de pintura



Sagrada Familia con el cordero, 1507, Madrid, Museo del Prado

La muda, 1507, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



religiosa, que pasará a la historia popular con el genérico nombre de Madonne (señoras). Se trata de sus famosas maternidades. La *Madonna del Jilguero* (1506, Florencia, Galleria degli Uffizi) y la *Madonna del prado* (1506, Viena, Kunsthistorisches Museum) constituyen dos ejemplos notables. En las dos utilizará el esquema triangular o piramidal de Leonardo. Dicha estructura se le revela idónea para resolver los problemas de agrupamiento y configuración de las formas dentro del cuadro. El esquema triangular no sólo da más solidez y estabilidad a la composición, sino que le confiere un mayor dinamismo y vivacidad. El carácter ascensional de esta figura geométrica permite relacionar el motivo central con el fondo del paisaje, al concentrar en el vértice toda su tensión. A veces reforzará la estructura triangular, superponiéndole otra más pequeña inscrita en ella. Suprimirá, a su vez, el oscuro misterio de los rostros leonardescos, que es reemplazado por una expresión mucho más humanizada, aunque sea dentro de una cierta idealización. Los rostros de sus vírgenes, serenos y dulces, son de una delicada y sublime perfección.

Estas imágenes, concentradas en sí mismas, resultan algo distantes. No establece ningún tipo de relación con el mundo del espectador. Los juegos inocentes a los que se entregan los dos niños en las obras mencionadas contribuyen a crear una atmósfera de familiaridad, que contrarresta el ensimismamiento de estas vírgenes. La tipología alcanza en *La Bella Jardinera* su más acabada formulación. Estas *Madonne* se adelantan a los ideales que marcará el Concilio de Trento, casi medio siglo más tarde. La visión estética y religiosa que ofrece en estas imágenes de la Virgen, se encuentra en perfecta sintonía con el espíritu contrarreformista, que se difundirá a partir de la segunda mitad del siglo. María aparece no sólo como *ancilla divinitatis*, sino también, y a la vez, como *regina coelorum;* como madre amantísima cargada de profunda humanidad y como criatura divina. Estas imágenes se insertan dentro de esa corriente espiritual que desde la segunda mitad del siglo anterior hacía de María un símbolo del carácter maternal de la Iglesia. La capacidad, casi infinita, de variaciones que Rafael exhibe en sus Madonne constituye una muestra más de sus dotes de invención.

Tratará de crear la misma atmósfera en escenas similares en donde intervienen un número mayor de personajes. La *Sagrada Familia Canigiani* (1507-1508, Munich, Alte Pinakothek) es, quizás, la obra mejor lograda de esta serie. Encontramos en ella una mayor animación y comunicación entre las figuras. Los gestos y las miradas juegan un papel decisivo en la unidad compositiva. Las figuras del primer plano se compenetran con el paisaje de fondo. Sin embargo, encontramos el mismo ensimismamiento que en las obras ya comentadas. En *La Sagrada Familia con el cordero* (1507, Madrid, Museo del Prado), Rafael ensaya las posibilidades expresivas y dinámicas que tienen las composiciones diagonales que le llevarán a explorar efectos dramáticos más contrastados, como se advierte en *San Jorge y el dragón* (1507, Washington, National Gallery of Art) y en la *Madonna Bridgewater* (1506-07, Edimburgo, National Gallery of Scotland).

A igual que Leonardo llevará a sus retratos la misma estructura triangular, aunque con una mayor simplificación. El paisaje queda muy reducido cuando no desaparece del todo. Suprime el característico claroscuro y *sfumato* del pintor florentino, sustituyendo su



Madonna Esterhazy, 1507-1508, Budapest, Szepmüveszeti Museum

misterio por una expresión más franca y directa. Aunque no llegue a la profundidad psicológica de los retratos que realizará en su época romana, están, sin embargo, cargados de una gran vitalidad y rotundidad: *Retrato del joven con manzana* (1505-1506, Florencia, Galleria degli Uffizi), *Retrato de Magdalena Doni* (1506, Florencia, Palacio Pitti), *Retrato de Agnolo Doni* (1506, Florencia, Palacio Pitti), *La muda* (1507-1508, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche).

En 1507 regresa a Urbino (11 de octubre). Su presencia en la ciudad es testimoniada por un acta notarial. Trabaja para Guidobaldo da Montefeltro, duque de Urbino. En este mismo año realiza una obra para Atalanta Baglioni, la *Deposición* (1507, Roma, Galeria Borghese), en recuerdo de su hijo Grifonetto, muerto en 1500. La tabla debía ser colocada en la capilla familiar de la iglesia de *San Francesco al Prato* de Perugia. A pesar de la aparente falta de unidad, la obra no carece de grandeza. Rafael trata aquí de buscar una cierta monumentalidad en cuanto a la expresión y una mayor fuerza y movimiento en cuanto al diseño. La denominación más idónea sería la de *El traslado de Cristo al sepulcro.* La pintura se encontraba en la colección del cardenal Scipione Borghese desde 1608. Es una obra insólita en la temática del pintor: *el único caso en que una atmósfera inquieta e inestable serpentea en una pintura de Rafael* (F. Antal, p. 82).

Los numerosos dibujos preparatorios muestran que Rafael concebía la escena, en principio, como una *Piedad*, que abandona en favor de una composición más dinámica y dramática. Por una parte sitúa el momento en que los discípulos trasladan el cuerpo muerto de Cristo al sepulcro y por otra el desvanecimiento de la Madre. Toda la composición está concebida siguiendo el esquema en V, cuyas diagonales permiten distribuir las fuerzas y la acción. El formato cuadrado contribuye a contrarrestar el fuerte movimiento de las figuras, dándole una mayor estabilidad. Los personajes aparecen como detenidos en el espacio. No provienen de ningún lado ni van a ninguna parte. El pie izquierdo del discípulo que sostiene el cuerpo de espaldas al espectador hace de eje central de la composición, reforzado, en la parte superior, por la verticalidad del árbol situado al fondo. En torno de dicho eje el artista organiza todas las tensiones del cuadro.

Este cambio de rumbo parece deberse a un mayor acercamiento a la esfera de Miguel Angel. Rafael toma algunos préstamos de la obra de aquél. Los escorzos y las torsiones de las figuras recuerdan, sin duda, al *Tondo Doni* y a la *Piedad* (1499) del Vaticano. Shearman relaciona, a su vez, la obra con motivos antiguos, en particular con uno de los sarcófagos conservados en Roma, la *Muerte de Meleagro.* Ambas hipótesis podrían confirmar una primera estancia en Roma antes de 1507. Tanto la *Madonna Esterhazy* (1508, Budapest, Szepmüveszeti Muzeum) como la *Santa Catalina* (1507-8, Londres, National Gallery) avalan la opinión de un primer contacto con el ambiente romano. En la primera obra destaca el paisaje de fondo con las ruinas del Foro romano. En la segunda, la figura de la santa parece inspirada en algunas de las estatuas antiguas, tal vez del *Laocoonte,* descubierto en 1506. Este nuevo estilo enérgico anuncia la monumentalidad de sus obras del período romano. El *Retablo de la Virgen del Baldaquino* (1508, Florencia, Palacio Pitti), podría constituir un precedente cercano a las figuras de la *Stanza della Segnatura.*

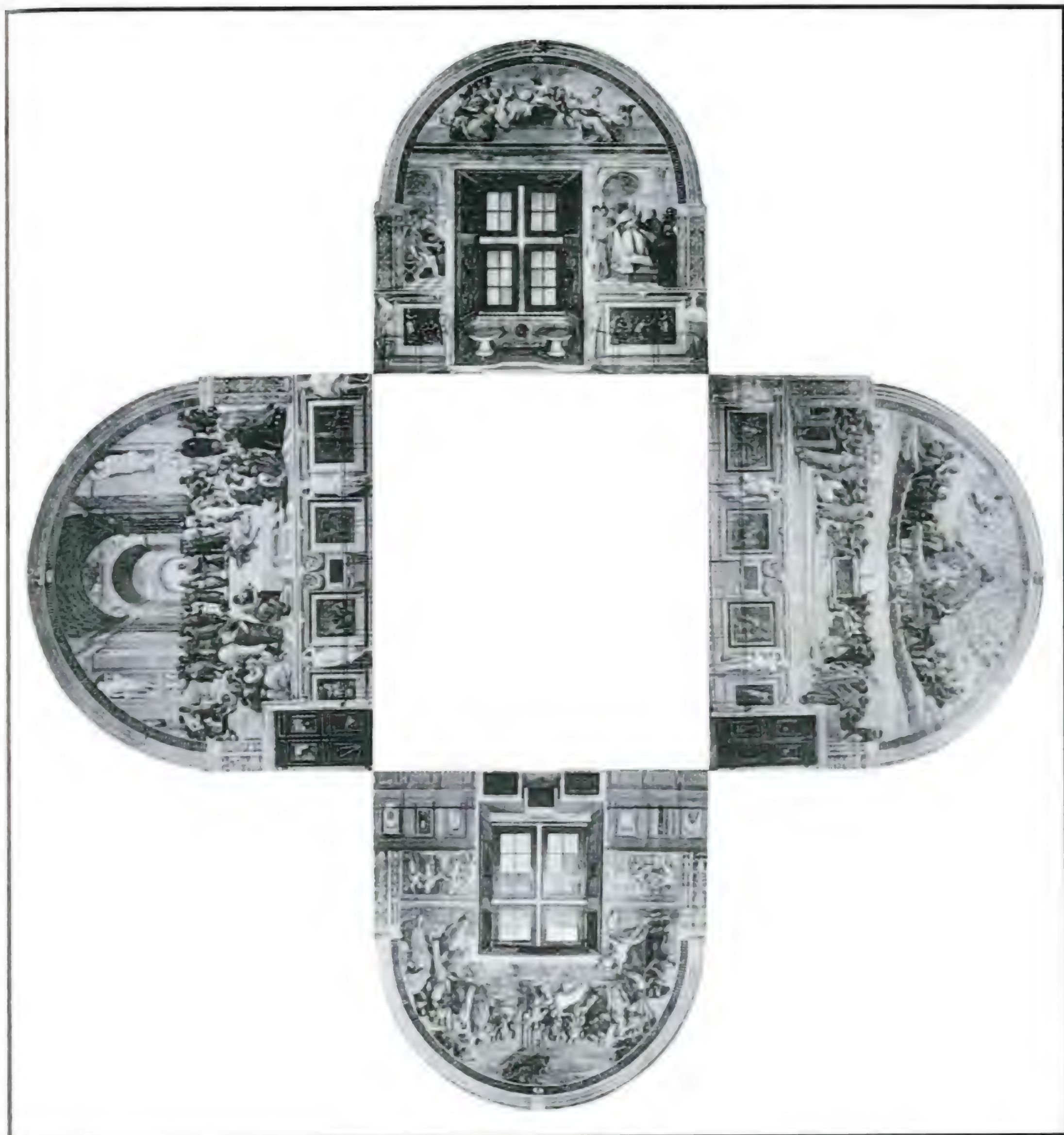


Santa Catalina, 1508, Londres, National Gallery

Stanza della Segnatura

EN 1507, el papa Julio II, que hasta entonces había ocupado los apartamentos Borgia, decidió trasladarse al piso superior y disponer de sus propias dependencias. En un principio mandó llamar, para su decoración, a artistas de gran relevancia como Perugino, Bramantino y Sodoma, los cuales debieron emprender los trabajos de forma inmediata. Sin embargo, el papa debió cambiar de parecer, pues, al poco tiempo fue convocado Rafael a Roma, que interrumpió de forma inesperada sus encargos en Florencia. Se desconocen las razones de este súbito cambio del pontífice, pero en la elección de Rafael están, sin duda, los consejos de su arquitecto Bramante, natural como él de Urbino y, según el testimonio de Vasari, pariente lejano. El 5 de septiembre de 1508 nuestro artista se encuentra ya en Roma, a juzgar por la carta que dirige al pintor Francesco Francia desde la Ciudad Eterna, en la que le comunica estar sobrecargado de trabajo. No obstante, la autenticidad de la misma ha sido puesta en duda, pues desde el 21 de abril, que escribe a su tío Simone Ciarla desde Florencia, hasta la referida fecha no ha podido recibir tantos encargos hasta el punto de precisar un ayudante para realizar los compromisos pendientes (Golzio, 1936, pp. 18 ss.). De todas formas, en un documento fechado el 13 de enero de 1509 ya aparece recibiendo el primer pago por unos trabajos realizados en una de las *stanze* (Golzio, 1936, p. 370). Shearman ha aportado pruebas suficientes que demuestran una visita de Rafael a la Ciudad Eterna, con anterioridad a esta fecha (J. Shearman, *Master Drawings*, XV, 1977, pp. 106-147).

La primera en decorar fue la biblioteca privada del pontífice, denominada por Vasari *Stanza della Segnatura* por haber alojado en ella al Tribunal Pontificio de la *Signatura Iustitiae* y de la *Signatura Gratiae* (D. Redig de Campos, 1950). La bóveda de la *stanza* ya había sido pintada por Sodoma, como así lo notifica Vasari. Sin embargo, Rafael la rehízo en su totalidad, si bien respetó la estructura organizativa, inspirada en modelos antiguos, realizada a base de lunetos en forma de medallones geométricos. La *stanza* se compone de dos grandes frescos (en paredes enfrentadas): la *Disputa del Sacramento* (1509) y la *Escuela de Atenas* (1509-10); así como los dos frescos correspondientes a las paredes donde se encuentran los grandes ventanales. Por una parte, hacia el norte el *Parnaso*, y por otra, hacia el sur, las *Virtudes Cardinales (Justicia, Prudencia, Forta-*



Esquema de la *Stanza della Segnatura*, Palacio del Vaticano

leza y Templanza) (bajo el arco) y, a ambos lados de la ventana, *Triboniano entregando las Pandectas a Justiniano* (Institución del Derecho Civil) y *Gregorio IX recibiendo las Decretales de San Raimundo* (Institución del Derecho Canónico).

La decoración se completa con una serie de paneles y medallones en la bóveda, cuyas pinturas aparecen conectadas con los frescos de las paredes. En lo alto de la *Disputa* está la *Teología* con las inscripciones *Scientia* (Ciencia) y *Divinarum rerum notitia* (Conocimiento de las cosas divinas); sobre las *Virtudes* y las historias de la institución del Derecho o Jurisprudencia está la *Justicia* con la inscripción *Jus Suum unicuique tribuens* (A cada uno lo suyo); sobre la *Escuela de Atenas*, está la *Filosofía* sosteniendo dos libros con los títulos *Moralis* y *Naturalis* y la inscripción *Causarum cognitio* (Comprensión de las causas); y, por último, la *Poesía* encima del Parnaso,

con la inscripción sacada de la *Eneida* (VI, 50) *Numine afflatur* (Inspirada por el numen).

Además, existen otras cuatro escenas, relacionadas con aquéllas y con las composiciones de las paredes, representadas en rectángulos: la *Caída del Hombre*, el *Juicio de Salomón*, la *Astronomía* o el *Primer Movimiento* y el *Triunfo de Apolo con el Desollamiento de Marsias*. Bellori señala que dichas imágenes siguen un programa conectado con las cuatro alegorías: con la Teología aparece el *Pecado de nuestros primeros padres*, origen de nuestra cautividad y de la Redención, comprendida en el Sacramento del Altar contemplado por la misma Teología; con la Filosofía aparece una *mujer que contempla desde lo alto la gran esfera celeste*, en cuyo centro se encuentra la tierra, maravillándose de la obra del Supremo Hacedor, y que corresponde a la especulación de las cosas naturales, que contempla el mundo y la naturaleza, investigando las razones y sus influjos; con la Justicia aparece el *Juicio de Salomón* fruto de la Sabiduría divina que le asistía; y, por último, con la Poesía aparece el *Desollamiento de Marsias*, por haber osado competir en la música con Apolo, y mientras un pastor procede a realizar el castigo, otro corona al dios en signo de su victoria.

Las cuatro figuras femeninas que representan las *facultades del intelecto* suponen una evolución con respecto a la tipología de las *Madonne* florentinas. Rafael ha hecho uso en dichas figuras de atributos y colores simbólicos para hacer más patente su significado alegórico (E. Wind, 1938-39, pp. 75-79). La *Teología* aparece así vestida de blanco, rojo y verde, los colores de las virtudes teologales, tal y como Dante describe a Beatrice en el canto XXX del *Purgatorio (se me apareció una dama coronada de oliva sobre un velo blanco, cubierta de un verde manto y vestida del color de una vívida llama)*. En los dibujos preparatorios de la *Disputa*, conservados en Windsor, Rafael colocaba junto a Dante a su amada Beatrice, que desaparece, en cambio, en la ejecución definitiva; no obstante, transfiere su retrato a la figura de la *Teología*. La *Filosofía* se nos muestra con los colores de los cuatro elementos: *De la cabeza para abajo* —señala Vasari—, *tiene el color del fuego y bajo la cintura el del aire; del bajovientre hasta las rodillas, el color de la tierra, y del resto hasta los pies, el color del agua*. A ambos lados de su trono se exhiben unas imágenes que representan a la diosa Artemisa de Efeso, símbolo de la fecundidad de la Naturaleza. La *Poesía* aparece bajo la figura de *Polimnia*, coronada de inmortal laurel, que porta una lira antigua y un libro. Lleva, además, unas alas, que recuerdan, sin duda, la caracterización que hace Platón del poeta en el *Ion* (534 b), en el que aquél aparece como *una cosa leve, alada y sagrada*. Iconográficamente se relaciona con la *Santa Catalina* (1507-08, Londres, National Gallery) y con la *Alegoría de la Fe* (1507, Roma, Pinacoteca Vaticana) de la predela del retablo *La Deposición* (1507, Roma, Galeria Borghese).

En uno de los dibujos preparatorios (Windsor, Royal Library, n.º 85), Rafael hace mucho más evidente el carácter divino de su inspiración con la mirada dirigida hacia lo alto. La *Justicia*, con los símbolos de la balanza y la espada, muestra una actitud enérgica y una honesta severidad, como corresponde a la defensora de las Leyes. Aparece rodeada de cuatro ángeles, en lugar de dos como en las otras, debido al carácter doble de las Leyes que representa (di-



Detalle de la bóveda de la *Stanza della Segnatura*, Palacio del Vaticano

vina y humana). El manto verde que le cubre simboliza la gravedad de su poder.

Una nueva temática

En la bóveda hay otras historias (generalmente no adscritas a Rafael) cuyo significado se encuentra relacionado con el conjunto. Se distribuyen en parejas entre los medallones: los de la parte superior, que hacen referencia a la *Virtud*, están inspirados en Tito Livio, mientras que los de la inferior, de carácter mitológico y referidos al *Amor*, están inspirados en Higinio. Dichas historias aparecen conectadas, a su vez, con los cuatro elementos de la Naturaleza y con las Disciplinas representadas en el cielo de la bóveda y en las paredes. Es muy probable que la mayor parte de las pinturas de la bóveda fueran ejecutadas antes que las de las paredes, por la propia naturaleza de la técnica del fresco. Sin embargo, es posible que hayan sido proyectadas y realizadas a medida que iba surgiendo la materialización concreta del conjunto desarrollado en las cuatro paredes. Lo que llevaría a Rafael a sustituir las pinturas anteriores de Sodoma, con el fin de adaptar y ordenar las representaciones de la bóveda al espíritu general de la *stanza*.

El programa iconográfico desarrollado por Rafael en esta *stanza* (destinada, en principio, a servir de Biblioteca privada) supone un sen-

sible cambio con respecto a la decoración de palacios y bibliotecas desde los tiempos de Petrarca, donde era frecuente representar los grandes héroes de la Antigüedad. Un ejemplo notorio lo había podido ver nuestro artista en el Palacio Ducal de Urbino e incluso en los frescos del *Collegio del Cambio* de Perugia, donde había prestado una determinada colaboración a su maestro Perugino. Su estructura figurativa responde, en cierta medida, a la clásica división de las Artes Liberales de los *Studia Universitatis.* El tema figurativo general podía haber sido ofrecido por el pontífice, aconsejado por los literatos y eruditos de su corte, entre los que podría encontrarse el poeta Ariosto. Los numerosísimos dibujos y bocetos preparatorios para la *stanza*, permiten reconocer, no obstante, que la fijación definitiva, al igual que su temática, son obra del propio Rafael (L. H. Heydenreich-G. Passavant, *La época de los genios: Renacimiento italiano, 1500-1540*, Madrid, Ed. Aguilar, 1974, p. 381, n. 124).

Dichos bocetos dan idea de lo laborioso que debió resultar para nuestro artista la realización de un programa de esta envergadura. Lo que resulta sorprendente es su capacidad de interpretación personal y el pleno dominio que muestra a la hora de asimilar todo el complejo sistema teológico y filosófico que las pinturas encierran. Sobre todo, porque hasta ahora Rafael no había mostrado gran facilidad para las letras, dada la tosquedad expresiva que manifiesta en la referida carta a su tío Simone Ciarla de 1508. Su profunda cultura figurativa, asumida en dos de los más importantes centros artísticos de la época, como eran Urbino y Florencia, pudo suplir su inicial carencia de formación literaria y filosófica que fue aumentando a medida que se intensificaban sus relaciones con las personalidades más eruditas del ambiente romano. De no poseer dicha condición personal, no habría sido más que un mero traductor de un programa que le era ajeno. Sin embargo, Rafael revela una capacidad fuera de lo común: el *don de hacer sensibles las ideas intelectuales con procedimientos poéticos* (A. Chastel, 1982, p. 463); lo que indica que su genialidad era de otra índole.

Rafael revela una capacidad extraordinaria: la de hacer sensibles las ideas intelectuales con procedimientos poéticos

Disputa del Santísimo Sacramento

De las pinturas de las paredes, la primera que realiza es la denominada *Disputa del Santísimo Sacramento.* El título proviene del comentario que hace Vasari del mismo: *Pintó (...) un cielo con Cristo, Nuestra Señora, San Juan Bautista, los apóstoles, los evangelistas y los mártires, sobre la nubes; y Dios Padre, que por encima de todos, envía al Espíritu Santo, principalmente sobre un número infinito de santos que están redactando la misa y disputan acerca de la hostia que está sobre el altar.* No obstante, Vasari confunde de forma incomprensible este fresco con el que se encuentra en la pared de en frente *(La Escuela de Atenas)*, lo que hace poco fiable su interpretación. Chastel ha propuesto, en cambio, una denominación más adecuada: *El Triunfo del Santísimo Sacramento*, debido al carácter de exaltación del mismo. De esta obra se han conservado aproximadamente unos cuarenta dibujos y bocetos preparatorios, que dan idea de la amplitud con la que Rafael se había tomado la ejecución de la misma y de la escasa experiencia en este tipo de pintura monumental.

El esquema básico de la composición ha sido tomado de *El Juicio Final* (1499, Florencia, Museo di San Marco) de su amigo Fra Bartolomeo; esquema que él mismo ya había utilizado en la *Trinidad* (1505, Perugia, iglesia del monasterio de San Severo) de forma más simple, unos años antes. Una perfecta simetría domina en toda la obra. A partir de un eje central vertical, Rafael ordena el conjunto en dos franjas horizontales que, en semicírculo, simulan el ábside de una gran basílica, en donde hallamos, sin duda, referencias al proyecto bramantesco de la basílica de *San Pietro*, cuya fábrica en construcción aparece representada al fondo, a ambos lados de la escena (el mismo Bramante sería retratado, en el primer plano a la izquierda). Sommer ha creído ver en el suelo la representación parcial y casi invisible del proyecto de Bramante para San Pedro (CL. Sommer, 1945, p. 289), y Grim la imagen de la *Ciudad de Dios* figurada en el gran bloque de la derecha, que recuerda, a su vez, el simbolismo de la *piedra angular*, en clara alusión a la política papal de reconstrucción de San Pedro (H. Grim, *Aufsätze zur Kunst*, Berlín, ed. R. Staig, 1915, p. 91). La figura de Bramante hace de *contrapposto* del cantero con la cabeza cubierta que se gira en el lado contrario. Sin duda, Rafael al incorporarlos a la *visión* del misterio divino quería dejar constancia de la agitación constructiva que reinaba en la colina vaticana, pero, a su vez, constituye un poderoso recurso para inscribir el dogma cristiano en el contexto de la realidad inmediata.

En la parte alta, figurando el Cielo, se encuentra la Trinidad, en donde Cristo, representado como símbolo absoluto de amor universal *(clemenza e pietà)*, al modo de la tradición franciscana de la Umbría, domina poderosamente la composición, flanqueado por las figuras de la Dëesis bizantina, María y San Juan Bautista. A ambos lados y sentados sobre tronos de nubes (la nubes *testium* de San Pablo) aparecen, en parejas enfrentadas a derecha e izquierda, los patriarcas, profetas, reyes y santos del Antiguo y Nuevo Testamento, que representan la *Iglesia Triunfante:* san Pedro y san Pablo, Adán y Abraham, san Juan Evangelista y san Mateo, David y Moisés, san Esteban y san Lorenzo, Jeremías y Judas Macabeo (o san Miguel). Sus miradas hacia abajo establecen lazos de unión con la parte inferior, donde en animada *disputa* conviven los doctores y sabios de la *Iglesia Militante.* En el centro de esta parte, sobre un altar ricamente decorado con filigranas, se exhibe, a la adoración, la Sagrada Forma. Rafael ha colocado en la base de la custodia el punto de fuga de las perspectivas del suelo, con lo que Aquélla aparece como símbolo de la presencia corporal de Cristo en la Tierra. La vinculación de esta zona con la superior viene potenciada, a su vez, por la progresión ascendente de círculos, que va desde la Sagrada Forma hasta la aureola radiante que encierra la figura de Cristo, pasando por el medallón dorado del Espíritu Santo, que ocupa exactamente el centro de toda la composición. De este modo, pone más de manifiesto el carácter mediador del Paráclito entre la *Iglesia Triunfante* y la *Iglesia Militante.*

La vacilación que Rafael muestra en los dibujos preparatorios con respecto a estas figuras demuestra la importancia que daba a las mismas

Los cuatro doctores de la *Iglesia Militante,* san Gregorio Magno y san Jerónimo a la izquierda y san Ambrosio y san Agustín a la derecha, a quienes se les atribuye la definición del dogma de la Eucaristía, aparecen destacados a ambos lados del altar. Las vacilaciones que Rafael muestra en los dibujos preparatorios con respecto a estas figuras son un indicio de la importancia que otorgaba a las mismas, que debían representar las cuatro acciones más importantes: la lectu-

ra, la meditación, el éxtasis contemplativo y la predicación o el dictado. Entre los doctores se encuentran santo Tomás de Aquino, un pontífice con la palma del martirio que podría ser Sixto II (el protector de la Familia della Rovere), san Buenaventura (de rojo, a la derecha), otro pontífice, tal vez Urbano IV, el papa que instituyó la Fiesta del *Corpus Cristi* (un retrato de Sixto IV, tío de Julio II), el poeta Dante y Savonarola. Por otra parte, Rafael no hace un alarde, aquí, de las caracterizaciones psicológicas, debido, sin duda, a la supeditación de los elementos individuales al conjunto. Todos los detalles están al servicio de la consecución de un efecto total. No obstante, las cabezas aparecen aisladas, al modo de su maestro Perugino, para contribuir así a una mayor claridad y ritmo compositivo. La obra es un ejemplo característico de gran composición, en la que hallamos los preceptos albertianos de unidad y variedad.

El Parnaso

El *Parnaso* es el siguiente fresco que Rafael pinta después de la *Disputa del Santísimo Sacramento.* La peculiaridad de la pared con la ventana en medio debió crear algunas dificultades a la hora de encontrar un esquema compositivo que se adaptara a la misma. Por otra parte, la amplia ventana se proyectaba muy fuertemente en la parte inferior del campo visual. El inconveniente fue superado al convertir su perfil en un elemento integrado en la composición. Dicha ventana daba al patio del *Belvedere*, que Bramante estaba disponiendo, en una amplia perspectiva, sobre el declive de la Colina Vaticana. Se ha sugerido una curiosa interpretación que convierte esta colina *(Mons Vaticanus)* en una imagen romana del monte Parnaso, el lugar en el que se habría instalado Apolo después de abandonar Grecia. Estas ideas debieron circular entre los eruditos y poetas de la Corte de Julio II, que hacían derivar *Vaticanus* del término latino *vaticinium*, que en el contexto platónico podía referirse tanto a la Profecía como a la Poesía (E. Schröter, 1977). De ahí que Rafael destinara esta pared a la representación del *Parnaso.*

En lo alto de la ventana, aparece el Monte Parnaso, donde figura Apolo rodeado por las nueve Musas. A sus pies brota la sagrada fuente del Helicón. A ambos lados se sitúa el grupo de poetas antiguos y modernos, que recibe la divina inspiración y discurre en armónica conversación. Los dibujos preparatorios revelan un vivo interés por la estatuaria antigua, en especial, por los sarcófagos romanos del Museo de las Termas y por las esculturas de la colección vaticana (Apolo Belvedere, Ariadna, Laocoonte, etc.). Un estadio anterior a la solución definitiva podemos verlo en el grabado de Marco Antonio Raimondi (Manchester, Whitworth Art Gallery), que, sin duda, utilizó Vasari, a juzgar por los errores que comete en la descripción: ... *puso en torno a dicho monte una selva umbrosísima de laureles, en cuyo verdor parece advertirse el temblor de las hojas movidas por auras dulcísimas; y en el aire, muchedumbre de amorcillos desnudos con rostros bellísimos que arrancan algunas ramas de laurel y hacen con ellas guirnaldas que arrojan esparciéndolas por el monte.*

Apolo toca una *lira da braccio*, al igual que el Orfeo de la Academia Neoplatónica que Ficino mandó pintar en la Villa Carreggi (Flo-



Stanza della Segnatura: Disputa del Santísimo Sacramento, 1509, Palacio del Vaticano

rencia). Se trata, como ha advertido Chastel, de un instrumento moderno que *subraya el valor suprahistórico de la figura mítica*, lo que reforzaría la presencia pertinente de los poetas modernos e, incluso, de los poetas de la Corte de Julio II (A. Chastel, 1982, p. 470). El mito de Apolo y de las nueve Musas sobre el Parnaso constituye una alegoría elaborada desde la Edad Media, a partir de fuentes antiguas, que encontró su forma clásica en la Italia del siglo XV. Por otra parte, la representación platónica y ptolomea del mundo celeste aparece constituída por nueve esferas, cuyos movimientos regulares producen una música divina.

En la época de Julio II era frecuente interpretar la figura del pontífice como un Apolo mediador entre el Cielo y la Tierra, entre el orden divino que es música y el desorden terrestre del pecado y las pasiones. Siendo cardenal había comprado, precisamente, la estatua de *Apolo*, que más tarde instalaría en su *Belvedere*, convirtiéndose en un verdadero emblema personal. Sus actuaciones en la Colina Vaticana junto con el fortalecimiento de los Estados Pontificios y el amplio mecenazgo tenían como objetivo hacer de Roma el centro espiritual y político de la Cristiandad. El Concilio de Letrán convocado en 1511 a instancias del pontífice debía reforzar tal idea. Es interesante recordar, a este respecto, el escrito que el padre de Rafael dedicó al Duque Federico da Montefeltro, en donde la Edad de Oro que este príncipe debía restablecer aparece simbolizada por las figuras de Apolo y las Musas sobre el Parnaso. Por lo tanto, no es aventurado afirmar que

Rafael pretendió hacer lo mismo en los apartamentos de Julio II con la figura del pontífice.

No ha habido unanimidad a la hora de identificar a cada una de las nueve Musas. Si tenemos en cuenta la descripción que se hace de ellas en la *Anthologia Latina,* tal y como la recoge Natale Conti en su *Mitologia* (1551), es posible que podamos ofrecer una identificación más acertada: *Clío, cantando las hazañas, devuelve su momento a lo pasado. Melpómene proclama las tristezas con su trágico grito. Talía, la de la comedia, se complace con la conversación lujuriosa. Euterpe oprime la caña de soplos que cantan dulcemente. Terpsícore, con la cítara, conmueve, domina, aumenta las emociones. Portando el plectro, Erato da saltos con el pie, con el verso, con el rostro. Calíope encomienda los versos heroicos a los libros. Urania escudriña los movimientos del cielo y los astros. Señala todas las cosas con la mano y habla con el gesto Polimnia. La violencia de la mente apolínea empuja por todas partes a estas Musas. Sentado en el centro, domina Febo todas las cosas.* Así pues, tendríamos: *Euterpe,* que oprime la caña (flauta) sería la figura sentada a la izquierda; *Terpsícore,* con la cítara, la de la derecha; *Melpómene,* con su máscara trágica, la primera de pie a la izquierda; a continuación le sigue *Erato,* cuyo rostro melancólico se ajusta perfectamente a la inspiradora de la *Elegía; Clío,* a sus espaldas parece reflejar el pasado; *Calíope,* la primera de la derecha de pie, con su diadema de oro *(la más noble de todas* según Hesíodo), sostiene el libro en el que encomienda los versos heroicos; le sigue *Talía,* con la máscara cómica; a su lado *Polimnia,* que habla con el gesto de su mano; por último, *Urania,* que sostiene la esfera del Universo y parece escudriñar el firmamento.

La peculiaridad de la pared con ventana en medio debió crear algunas dificultades para el esquema compositivo

Tampoco ha habido acuerdo en la identificación de los poetas laureados, en donde son retratados, según Vasari, algunos poetas contemporáneos. Muchos de ellos debían, en efecto, ser identificados con claridad, en la época, por ser personajes conocidos. Sin embargo, hoy resulta casi imposible hacerlo. Para los antiguos es muy probable que existiera alguna convención que desconocemos. No obstante, algunos resultan evidentes: Paralelo a la gigantesca *Urania,* y a modo de *contrapposto,* se encuentra, a la izquierda, la monumental figura de *Homero,* cuyo rostro, sacado de la cabeza del *Laocoonte,* se eleva hacia lo alto presintiendo, a pesar de su ceguera, la clarividencia de la visión divina; a su lado *Virgilio,* con su gesto, parece guiar a *Dante* hasta la fuente de la poesía; el muchacho que escribe a su lado, podría ser *Ennio* que escribe al dictado de Homero sus obras, según la tradición. Llama la atención la diferente escala con la que representa a los tres grandes miembros de la *Epopeya,* mayor en Homero y menor en Dante, estableciendo, así, una clara jerarquía a pesar de la estrecha conexión entre los tres, en concordancia con la tradición humanística.

En el registro inferior, *Safo* es reconocible por el nombre que aparece en la cartela; *Horacio* podría ser el personaje vestido con túnica amarilla en la extrema izquierda; *Petrarca,* con su atuendo monacal, sería el tercero, junto al árbol. *Miguel Angel* es tal vez el que aparece al lado de *Urania,* que mira fijamente al espectador; el siguiente sería *Bocaccio; Tebaldeo* el anciano de barba blanca del grupo superior; *Ariosto* es reconocible fácilmente en el personaje que se lleva el dedo a los labios; la figura que está a su espalda guarda un gran parecido con el erudito y amigo de Rafael *Agostino Beazzano,* según el

retrato que le hará unos años más tarde; por último, *Sannazaro*, el poeta predilecto del pontífice, es el personaje con túnica celeste de la extrema derecha, por su parecido con la efigie de una medalla conmemorativa suya.

Rafael representa, tanto en los dibujos preparatorios como en la obra definitiva, una serie de instrumentos musicales inspirados en modelos antiguos que, unido al carácter arqueológico de las figuras, crea una atmósfera *antiquizante*, muy del gusto de los humanistas de la Corte pontificia. Todos los personajes de la escena se encuentran, de alguna manera, entrelazados, como unidos a una cadena magnética, tal y como Platón señala en el *Ion* (533e): *A todos ellos les viene la fuerza que los sustenta de aquella piedra* (magnética). *Así, también, la Musa misma crea inspirados, y por medio de ellos empiezan a encadenarse otros en este entusiasmo.* Llama la atención, por el fuerte escorzo de su brazo, la figura que simula gravitar en el espacio del espectador que, a modo de *contrapposto* de *Safo*, parece indicar con su dedo la continuidad de la corriente inspiradora de la Poesía en el mundo exterior, esto es, en el mismo ambiente de la Corte papal. Rafael daba, así, estructura visual al mundo literario e intelectual propugnado por los humanistas. Una contrapartida *poética* a la glorificación *teológica* de la *Disputa*. La obra quedó terminada probablemente en 1510.

La Escuela de Atenas

En la época de Julio II era frecuente interpretar la figura del pontífice como un Apolo mediador entre el Cielo y la Tierra

A continuación del *Parnaso*, Rafael emprendió la realización del fresco denominado *Escuela de Atenas*, cuyos trabajos debieron comenzar a finales de 1510 y se prolongaron hasta mediados de 1511. El título ya viene recogido en Bellori, en su *Descrizione delle Imagini dipinte da Rafaelle d'Urbino: El nombre de Escuela de Atenas, que se le ha atribuido comúnmente, es más conveniente, y se ajusta mejor a la propiedad de las figuras, refiriéndose a una Ciudad maestra de las disciplinas* (Bellori, 1695, p. 15). El testimonio de Vasari sobre este fresco es bastante confuso y lleno de errores. Es curiosa la identificación que hace de algunos personajes, que toma por *evangelistas: No se puede expresar la belleza y la bondad que se advierte en las cabezas y figuras de los evangelistas, a los cuales ha puesto en el rostro cierta atención y solicitud muy naturales, sobre todo en los que están escribiendo (...) La composición de toda la historia está repartida con tanto orden y medida, que Rafael dio verdaderamente muestra en ella de su arte y manifestó cómo deseaba ser entre los que manejaban pinceles, dueño del campo sin contraste alguno* (G. Vasari, p. 203). Al parecer, dicho error se debe a que utilizó unos grabados que Agostino Veneziano realizara de estas pinturas para representar sus evangelistas; grabados que Vasari debió de consultar, tal vez para refrescar su memoria o, simplemente, por la dificultad del acceso a dichos apartamentos en la época.

Como argumento se ha señalado la exaltación de la Filosofía y de la Ciencia; la contrapartida racional de la visión teológica de la *Disputa*. Bajo las bóvedas de una inacabada arquitectura aparece, en armónica y animada concurrencia, la multitud de sabios y filósofos de la

Antigüedad que representan las diferentes disciplinas de la tradicional división de las Artes Liberales. A ambos lados, las figuras de Apolo y Palas Atenea, las divinidades protectoras del Pensamiento y de las Artes, presiden la asamblea. Las dos imágenes están inspiradas en el *Apolo mediceo* y en la *Palas* de Urbino.

En medio de todos y dominando la escena se encuentran las dos figuras señeras de *Platón* y *Aristóteles,* reconocibles por los libros que portan: *Olatón* exhibe el *Timeo,* en tanto que *Aristóteles* sostiene la *Etica.* El primero, señala con su dedo el mundo de las Ideas que habitan el *topos* suprasensible, mientras que el segundo, con el gesto de su mano dirigido hacia el suelo, se atiene a las realidades empíricas. No aparecen, sin embargo, como actitudes irreconciliables, sino más bien como dos formas de acercamiento a una única verdad. Sus figuras son las únicas que se destacan sobre el fondo del cielo, amparadas por el triple juego de bóvedas semicirculares. El rostro de Aristóteles mantiene un gran parecido con los bustos conservados de éste en los museos de las Termas (Roma) y de Viena.

A la izquierda, y en el mismo plano, se sitúa *Sócrates* que argumenta apoyado por el gesto de sus dedos, mientras un grupo de discípulos escucha atentamente (podrían reconocerse a *Alcibíades* con armadura, a *Jenofonte* y a *Esquines*). A la derecha, llama la atención la figura enigmática del anciano que, en solitario, se muestra en una actitud de gran concentración, ajeno a la controversia y que podría tratarse de *Protágoras.* Fue él quién señaló que *el hombre es la medida de todas las cosas;* tal vez por ello, Rafael lo representa como una figura aislada. Diógenes Laercio señala, por otra parte, que fue desterrado de Atenas por haber caído en impiedad. Entrando por la derecha, surge la egregia efigie de otro anciano que se hace acompañar de un joven, tal vez el viejo *Parménides* y su discípulo *Zenón de Elea,* el cual parece confundirse con el cuerpo de otro joven que gira hacia el lado contrario, como si quisiera contradecir su movimiento, en consonancia con sus paradojas. Platón lo describe llegando a Atenas en compañía de su discípulo, para acudir a las Grandes Panateneas: *Parménides, por cierto, era entonces ya muy anciano; de cabello enteramente canoso, pero de aspecto bello y noble, podía tener unos sesenta y cinco años. Zenón rondaba entonces los cuarenta, tenía buen porte y agradable figura (Parménides*, 127b). Dicho grupo constituye un réplica de un detalle del *Milagro del corazón del avaro* (Padua, San Antonio) de Donatello. Según Diógenes Laercio, Sócrates introdujo la reflexión sobre la Etica y Zenón la Dialéctica; ambos aparecen, pues, a cada lado del templo de la Sabiduría.

En el primer plano a la izquierda, *Epicuro,* cubierto con una corona de hiedra, rodeado por figuras de todas las edades, como corresponde al filósofo de la felicidad y de la vida. Más hacia el centro, *Pitágoras* se esfuerza en escribir mientras un joven le sostiene la tablilla donde se recogen las armonías e intervalos musicales, base de la moderna teoría de la proporción; sus discípulos parecen cotejar sus enseñanzas. El que apoya el pie sobre un pequeño bloque de mármol podría ser *Arquímedes (dadme un punto de apoyo y moveré el Universo).* En medio está *Diógenes, con su taza, echado en las escaleras, figura muy meditativa y recogida que, por su belleza y de paso por su vestido, es digna de ser alabada* (G. Vasari).

En la parte extrema de la derecha, *Euclides* se inclina para trazar sobre una pizarra una figura geométrica. A su lado, se sitúan *Zoroas-*



Stanza della Segnatura: El Parnaso, 1510-1511, Palacio del Vaticano

tro y Ptolomeo que portan sendas esferas que representan a la Tierra y al Firmamento. Es interesante el motivo de la corona radial del segundo, que aparece en algunas monedas de Ptolomeo III. En el siglo XVI todavía se seguía confundiendo la figura del científico con uno de los reyes de la dinastía ptolomaica. Por último, la figura del ensimismado *Heráclito* que, en primer plano, se muestra en una actitud melancólica, fue añadida sobre el fresco ya terminado, poco después de que se descubrieran las pinturas de la bóveda sixtina de Miguel Angel. Su diseño guarda una cierta relación con los Profetas y Sibilas miguelangelescos. Los historiadores han señalado el fuerte impacto que estas pinturas ejercieron sobre Rafael, que condicionó en gran medida el desarrollo posterior de su obra. En la imagen de *Heráclito* ya está implícita la tipología que caracterizará la representación emblemática del *furor melancholico,* tan caro a los neoplatónicos ficinianos. El *humor* melancólico definía el temperamento de los filósofos y de los artistas a principios del siglo XVI. Durero podía haber tenido en cuenta la figura del *Heráclito* de Rafael cuando en 1514 dibuja el ángel de su *Melancolía I* (Vasari recuerda los contactos espitolares y los intercambios de dibujos y grabados que mantuvieron ambos artistas; últimamente se habla de un viaje a Roma del pintor y grabador alemán).

En estos sabios de la Antigüedad se han querido ver retratos de personalidades contemporáneas. Así, Leonardo prestaría su rostro a

Platón, Miguel Angel a Heráclito, Bramante a Euclides, Pietro Bembo a Zoroastro, Francesco María della Rovere al hermoso joven de túnica blanca situado detrás de Arquímedes, Federico Gonzaga, huésped entoces de Julio II, al discípulo con los brazos abiertos que se inclina hacia Euclides, el mismo Rafael daría su rostro a la figura de uno de los acompañantes del grupo de astrólogos. Al asimilar las figuras de los filósofos a los artistas contemporáneos, Rafael pretendía dejar constancia del carácter científico del Arte, en consonancia con las ideas de Leonardo y Alberti.

En toda la obra prima la unidad sobre cualquier otra consideración. Tanto el fondo arquitectónico como la rígida disposición de la perspectiva central determinan la profunda sensación estática de toda la composición. Los personajes pueden deambular a lo largo de toda la escena, agitarse en múltiples posturas, sin que por ello se resienta el equilibrio y la perfecta coherencia de todo el conjunto. El punto de fuga de la perspectiva está situado en la mano izquierda de Platón que sostiene el *Timeo*, lo que asume un significado simbólico: mientras con una mano señala las armonías pitagóricas del Cielo, con la otra concentra en un punto todas las líneas del espacio terrenal.

No tenemos noticias de si Rafael mantuvo algún tipo de relación con Fra Luca Pacioli. Es muy probable que así fuera. Su *De Divina Proportione* se publicó en Venecia en 1509. En ella el autor se atiene a la visión estética y filosófica del Neoplatonismo de la época, que concebía la imagen del Universo como una construcción armónica en la que el hombre y el arte vendrían a ser reflejos de un superior orden cósmico, en consonancia con las teorías de Pitágoras recogidas por Platón en su *Timeo*. Ideas que se encontraban, por otra parte, en la raíz del trabajo de Rafael mientras decoraba la *Stanza*. Precisamente, los intervalos musicales de Pitágoras aparecen recogidos en la tablilla junto a la figura que le representa en el fresco y el *Timeo* es presentado en el centro bajo las impresionantes bóvedas. Euclides (Bramante) diseña una figura geométrica sobre una pizarra similar a la que aparece en el *Retrato de Luca Pacioli* (1495), de un tal *Jaco. Bar. Vigennis* identificado con Jacopo Barocci, en donde figura el nombre de Euclides.

En estos sabios de la Antigüedad se han querido ver retratos de personalidades contemporáneas

El frate mantuvo, a su vez, estrechas relaciones con la Corte de Guidobaldo da Montefeltro, con Leonardo y con Pietro Soderini. Julio II le tendrá en gran estima, hasta el punto de concederle, el 28 de abril de 1508, la Bula que le permitía la posesión de bienes materiales, prohibidos por las Reglas de la Orden Franciscana. En 1514, y a requerimientos del papa León X, se hará cargo de la cátedra de Matemáticas en la Sapienza de Roma, en un momento en que Rafael se encontraba en el cenit de su carrera artística. Pacioli podría ser una de las figuras que aparece en la *Disputa* detrás de Bramante, dado el parecido que mantiene con el referido retrato de 1495 y con el supuesto retrato que Piero della Francesca incorpora en su *Madonna* (Brera).

Las bóvedas del fondo arquitectónico recuerdan las de la basílica de Majencio o de Constantino, así como las de Bramante del proyecto de *San Pietro*. Vasari atribuye, precisamente, a este arquitecto la ejecución perspéctica de dicha estructura en el fresco. Atribución incorrecta, pues no tiene sentido que Rafael recurriera a otras manos cuando él ya estaba familiarizado con la técnica de la perspectiva. Vasari confunde, por otra parte, el fresco y las referencias. No obstante,

hay un detalle; un error arquitectónico que difícilmente Bramante soslayaría. Se trata de la configuración no achaflanada de los pilares sobre los que descansan las pechinas de la gran cúpula central; justamente, aquellos pilares achaflanados que se encuentran entre las innovaciones arquitectónicas introducidas por el arquitecto urbinate en el referido proyecto. Rafael, que actúa aquí como pintor, debió sacrificar dicho aspecto para no interrumpir el ritmo cadencial de las paralelas al plano del cuadro que refuerzan el sentido estático de la composición. El cartón de la Ambrosiana no presentaba el fondo arquitectónico, pero sí se adivinaba en el medio las gradas de la escalinata. La disposición de las figuras con sus movimientos y agitaciones, presente en el cartón, debía tener como compensación la solidez y contundencia de líneas de la estructura arquitectónica del fondo, en la obra definitiva. No deja de ser curioso el hecho de que Rafael coloque aquí cuatro peldaños, mientras en la *Disputa* sólo sitúe tres. Si tres es el fundamento de la Trinidad, cuatro lo es del conocimiento del Universo, pues representa a los cuatro elementos de la Naturaleza.

La Jurisprudencia

La última pared en decorar es la destinada a la *Jurisprudencia*. También aquí Rafael se encontró con el inconveniente de un ventanal central. La dificultad, sin embargo, era doble, pues se le planteaba dos espacios desiguales. En un principio ideó una representación en la que figuraba, al parecer, la Visión del Apocalipsis de san Juan, en la Isla de Patmos. Gracias a una copia del proyecto rafaelesco, conservada en el Museo del Louvre, podemos hacernos una idea de cómo podía haber sido. En la parte alta, sitúa la visión en la que el Padre Eterno distribuye las trompetas que han de anunciar el Juicio Final; unos angeles sobrevuelan el cielo haciendo sonar las mismas. En el lateral derecho, san Juan se dispone a escribir su *Apocalipsis*, mientras que en el izquierdo, el pontífice (sin barba) participa, asimismo, de la visión. El proyecto no debió de ajustarse a las exigencias de la *stanza*, pues Rafael lo sustituyó por otro, que es el que hoy contemplamos.

La influencia de la bóveda sixtina de Miguel Angel se hace sentir, sobre todo en el carácter monumental

En el proyecto definitivo, la composición se distribuye de la siguiente forma: sobre la ventana, y recorriendo toda la pared, dispone una cornisa con un amplio plinto donde sitúa las tres *Virtudes cardinales: Fortaleza* (con yelmo, un león y la rama de roble del emblema pontificio), *Prudencia* (con el espejo y el rostro bifronte) y *Templanza* (sujetando las bridas). Las tres se encuentran rodeadas por angelotes que simbolizan las *Virtudes teologales:* junto a *Fortaleza* el que representa la *Caridad*, junto a *Prudencia* el que porta la antorcha de la *Fe* y el que imita la postura de la *Esperanza* junto a *Templanza*. La composición aparece estructurada siguiendo el esquema piramidal.

La influencia de la bóveda sixtina de Miguel Angel se hace sentir, sobre todo en el carácter monumental y en sus movimientos y fuertes escorzos. En los laterales, ha representado, sobre un fondo arquitectónico y enmarcado por sendos nichos, de clara inspiración clásica, las dos historias que simbolizan la creación del *Derecho Civil (Triboniano entregando las Pandectas a Justiniano)* a la izquierda y del *Derecho Canónico (Gregorio IX recibiendo la Decretales de manos de*



***Stanza della Segnatura: Las virtudes* (arriba), *Triboniano entrega las pandectas* (izquierda) y *Gregorio IX recibe las decretales* (derecha), Palacio del Vaticano**

San Raimundo de Peñafort) a la derecha. Para el rostro del pontífice ha utilizado el retrato con barba blanca de Julio II, la misma que traía, en señal de voto, cuando regresó a Roma, después de la contienda contra el rey de Francia en Bolonia, el 27 de junio de 1511. Parece ser que el retrato ya estaba concluido a mediados de agosto de ese mismo año. La inclusión de dichos retratos convierte todo el conjunto en una glorificación del pontificado, que se hará mucho más manifiesto en la segunda *stanza*, la denominada de *Heliodoro*.

Para Argan, el *contenido conceptual* de la decoración de la *stanza* es una argumentación de la continuidad ideal entre el pensamiento antiguo y el pensamiento cristiano: *las figuraciones de los lunetos, con las alegorías de lo Bello (el Parnaso) y del Bien (las Virtudes) no sólo demuestran cómo de aquella continuidad desciende todo lo que es bueno y bello en el mundo, sino la igual necesidad de los dos valores* (G. C. Argan, *Storia dell'arte italiana*, Florencia, Sansoni, 1973, p. 43). El programa desarrollado por Rafael en la *Stanza della Segnatura*, no podía sino *estimular el carácter clasicista de su pensamiento artístico* (S. J. Freedberg, *Pintura en Italia, 1500-1600*, Madrid, Cátedra, 1978, p. 53). Si bien es verdad que el artista no poseía los conocimientos suficientes para desplegar la magnitud de dicho programa, cosa que no ocurría con Miguel Angel, resulta asombroso la capacidad del joven Rafael de asimilar lo que, sin duda, le fue sugerido por algún o algunos de los eruditos del entorno intelectual del papa Julio II (muy probablemente el grupo de poetas *modernos*, entre los que destacan Sannazaro, Tebaldeo o Ariosto).



Stanza della Segnatura: La escuela de Atenas, 1510-1511, Palacio del Vaticano

La *stanza della Segnatura* es, a juicio de Chastel, el más fiel *espejo doctrinal* de los programas ideológicos emprendidos por el papa Julio II, en el Palacio Vaticano. Se trata de la *manifestación de un pensamiento humanista que se había propuesto superar y refundir el edificio de la Escolástica* (A. Chastel, 1982, pp. 459 ss). Con ello salía al paso de los comentaristas que han sostenido que el contenido no era más que una simple ilustración de temas medievales. Para el historiador francés, estas pinturas reflejan, no obstante, uno de los grandes principios de la época, la complementariedad de la ciencia y de la filosofía, por una parte, y de la Revelación, por otra. La Razón, la Fe, la Disciplina (Justicia) y la Inspiración artística aparecen configuradas como los cuatro pilares del templo de la mente humana. Representan la más acabada síntesis de los ideales humanísticos y cristianos, expresados bajo la forma plena de sus valores universales. Inspirados en la filosofía del Neoplatonismo cristiano, exaltan y glorifican las ideas de la *Verdad*, del *Bien* y de lo *Bello*.

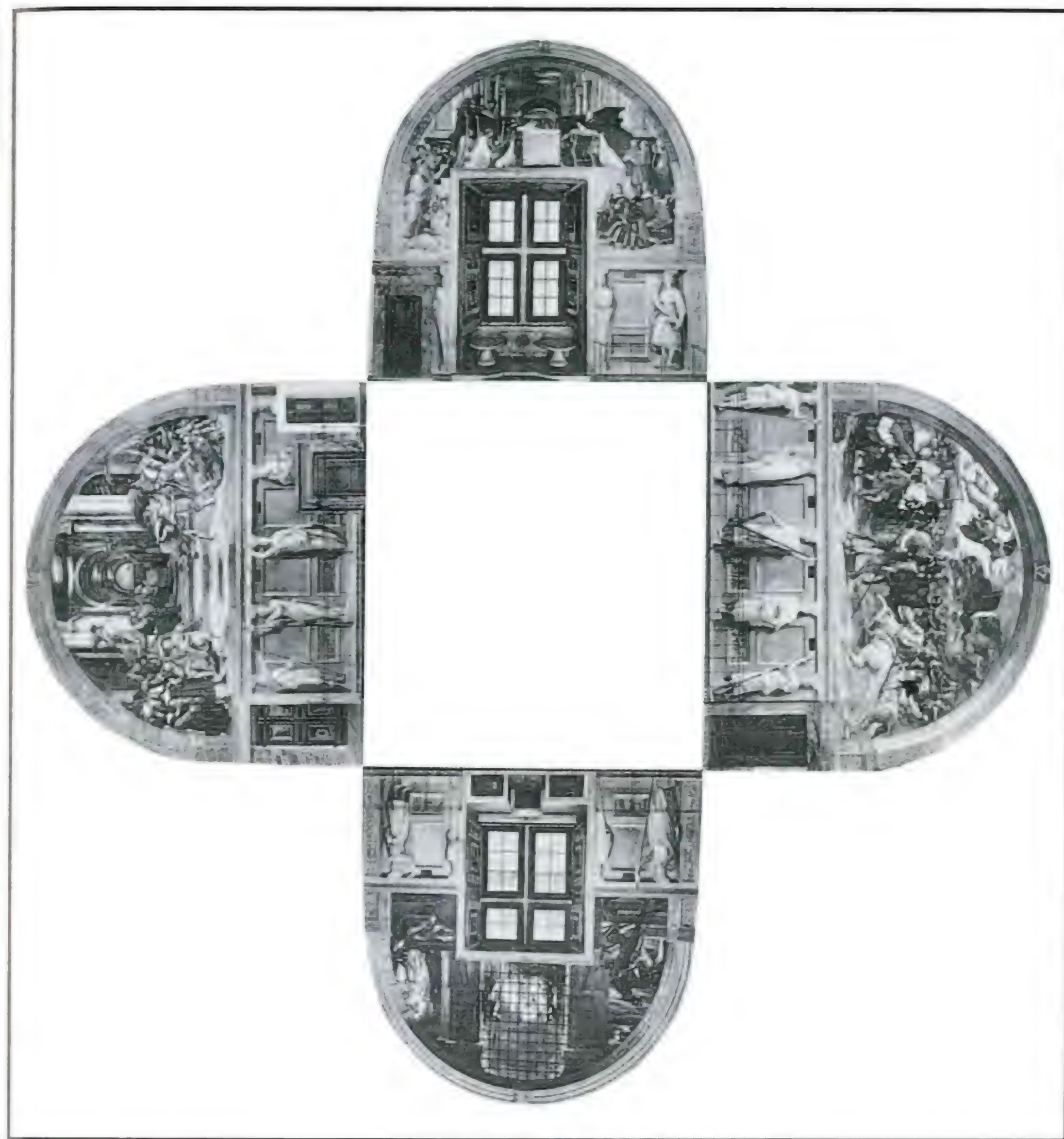
El 4 de octubre de 1509, Rafael es nombrado escritor de breves apostólicos, lo que le confiere un *status* de cierta dignidad y honores, aparte de los correspondientes emolumentos, lo que da idea de la alta consideración que le tiene el Pontífice, tal vez seducido por la grandeza de su estilo: *Motu proprio, etc. Dilecto filio Raphael Johannis de Urbino scolari Urbinatem pictori in palatio nostro ut commodius sustentari valeat de officio Scriptorie Brevium apostolicorum* (Golzio, 1936, p. 22).

La *Stanza* de Heliodoro

FINALIZADAS las obras de la *Stanza della Segnatura*, Rafael emprendió, entre 1511 Y 1512, la decoración de la siguiente *stanza*, situada al Este. Al igual que en aquélla, también aquí disponía de la misma estructura, incluyendo los dos ventanales en la parte Norte y Sur. El nombre con el que se la conoce procede de la historia representada en el fresco principal, la *Expulsión de Heliodoro*. Tanto la temática como la intencionalidad y el tono de esta *stanza* difieren sensiblemente del espíritu con el que fue proyectada la anterior. Las circunstancias políticas por las que el Papado atravesaba habían empeorado. Las luchas por la hegemonía europea y el expansionismo de las grandes potencias (Francia, España y la Casa de Habsburgo) se habían trasladado a la misma Italia, poniendo en peligro los Estados Pontificios. El Papa como tal soberano se vio implicado en la contienda. Para defender las posesiones del Norte, acudió con un ejército que fue derrotado en Ravena en abril de 1512, por las tropas francesas. Un segundo intento en julio de ese mismo año obligó a los invasores a desplegarse más allá de los Alpes. La victoria trajo como consecuencia la recuperación de Bolonia y la incorporación al patrimonio de la Iglesia de las ciudades de Parma y Piacenza. Julio II regresaba a Roma victorioso como defensor de la Iglesia y de Italia.

El programa iconográfico que Rafael debía proyectar en un principio en la *stanza* (sin duda alguna inspirado por el mismo Pontífice), tuvo que experimentar cambios sustanciales en la medida en que las circunstancias políticas variaban. Las diferencias notables que se pueden apreciar entre los bocetos preparatorios y las obras terminadas es una prueba de dichas vicisitudes políticas. Si la idea base que debía primar en toda la *stanza* era la de resaltar la *intervención divina* en favor de la Iglesia, su materialización concreta varió en función de los acontecimientos. El resultado sería una progresiva exaltación de Julio II y, por lo tanto, una justificación de su política temporal.

En vez de representar conceptos y símbolos abstractos que pusieran de manifiesto la idea de una perfecta armonía entre el Cristianismo y el Neoplatonismo, esto es, entre la Teología y la Filosofía, tal y como se mostraba en la *Stanza della Segnatura*, Rafael debía ilustrar ahora cuatro episodios históricos, que pusieran de relieve diferentes aspectos y momentos de la protección divina, que interviene en defensa del patrimonio espiritual y temporal de la Iglesia. Los episodios fueron extraídos del *Antiguo Testamento*, de los *Hechos de los Após-*



Esquema de la *Stanza de Heliodoro*, Palacio del Vaticano

toles y de la *Historia eclesiástica*. Si en la anterior *stanza* dominaba la idea de un presente eterno, lo que determinó el uso de un lenguaje clásico antiquizante, en ésta, en cambio, y dado el carácter de acción de la temática, debía desplegar otros recursos más adecuados, que resaltaran el sentido dramático y dinámico de las historias.

El ejemplo del Miguel Angel de la bóveda sixtina abría a Rafael unas perspectivas de experimentación casi inexploradas hasta ahora. El *Laocoonte*, recientemente descubierto, ya le había dado la oportunidad de ensayar las posibilidades expresivas de las torsiones corporales (véanse sus dibujos preparatorios para la figura de *Homero* del *Parnaso)*. El lenguaje que desarrolla en estos episodios presenta un carácter mucho más monumental y espectacular que el que ha manifestado hasta entonces. Las figuras son más enérgicas y el colorido más rico. Como gran novedad, Rafael explora el uso fuertemente con-

trastado de luces y sombras destinado a potenciar la tensión dramática de las escenas.

La *Misa de Bolsena*

La primera pared en decorar fue la que daba al ala Sur de la *stanza*. Las obras debieron empezar a finales de 1511 o principios de 1512. En ella se representa la *Misa de Bolsena*, un episodio milagroso que tuvo lugar en esta localidad cercana a Orvieto, el año 1263, cuando un sacerdote bohemio, de viaje hacia Roma, experimenta terribles dudas acerca de la transustanciación. Después de rogar a la Providencia para que sus dudas se desvanecieran, mientras celebraba la Santa Misa, la Sagrada Forma comenzó a sangrar y teñir el corporal que cubría el cáliz. Para conmemorar dicho milagro, el papa Urbano IV (1261-1264) instituyó la fiesta de *Corpus*, cuyo oficio compuso santo Tomás de Aquino. La reliquia del corporal sagrado se venera desde entonces en el Duomo de Orvieto.

Tanto Julio II como su tío, Sixto IV, mostraron una profunda devoción por este milagro y su reliquia. Parece ser que el Papa se detuvo a orar ante la reliquia, el 7 de septiembre de 1506, mientras se dirigía con su ejército hacia Bolonia. La victoria de las tropas papales fue achacada a una intervención divina. Hecho que, sin duda, movió al artista a incorporar la figura del Pontífice junto a su séquito en la composición. Precisamente en 1513 se cumplían los 250 años del milagro y, por lo tanto, se acercaba la celebración del Año Jubilar, que debía realizarse con gran fasto.

Rafael concibe la composición en el interior de una basílica, al modo de la *Escuela de Atenas*. El descentramiento de la ventana respecto al arco de la pared le obliga a disponer con gran habilidad el tema central en la parte alta del dintel de la misma, en donde sitúa a la izquierda el altar con el sacerdote oficiando la Misa. A ambos lados coloca unas escalinatas que resuelven el desnivel, con lo que logra magnificar el milagro que sucede en lo alto. Julio II es representado, junto al altar, frente al oficiante, arrodillado de perfil, a la derecha, en una actitud solemne y piadosa. Su poderosa figura lleva la barba blanca con la que regresó de Bolonia. Rafael lo retrata aquí con energía y firmeza, que contrasta con el profundo abatimiento del *Retrato* que le hará, en esta misma época, y en el que se observa el repentino empeoramiento de su salud.

El episodio histórico aparece situado a la izquierda, donde una movida y gesticulante multitud se agolpa para contemplar el acontecimiento milagroso. Exhibición de movimiento que contrasta con las actitudes reposadas y estáticas del séquito papal que se distribuye a la derecha. Rafael resuelve de un modo extraordinario la conexión espacio-temporal del episodio histórico con el presente, señalando el tránsito de uno a otro como una sucesión de un momento agitado a otro de reposo; de la excitación del pasado a la quietud y seguridad del momento actual. Esta diferencia también es marcada en los caracteres de los personajes representados. Así, mientras los de la izquierda aparecen idealizados (similares a los de la *stanza* anterior), los de la derecha son presentados como vivos retratos sacados del natural (Vasari reconoce, incluso, al cardenal Riario, primo del papa, en la figura canosa).



Stanza de Heliodoro: La expulsión de Heliodoro, 1511-1512, Palacio del Vaticano

El grupo de la Guardia suiza, con su peculiar vestimenta diseñada por Miguel Angel, es, de por sí, una obra maestra. Rafael muestra en él una nueva técnica de iluminación y modelado plástico, que desarrollará ampliamente en otras obras posteriores. Se mantiene fiel a la expresión de los caracteres psicológicos de las *pasiones* o *movimientos del alma*, recomendados por Leonardo y Alberti en sus tratados. Las figuras componen una estructura piramidal, cuya base la constituyen, por una parte el grupo de mujeres y niños sentados, y por otra, el grupo de guardias suizos arrodillados. Las miradas del niño de la izquierda y del suizo de la derecha establecen puntos de contacto con el mundo del espectador.

La Expulsión de Heliodoro

Acabada la *Misa de Bolsena*, Rafael emprende la realización de la segunda historia, representada en la pared Este de la *stanza*, probablemente a mediados de 1512. Se trata de la obra más representativa y significativa de la misma, la *Expulsión de Heliodoro*. El asunto está sacado del *Antiguo Testamento*, en concreto del libro segundo de *Macabeos*, que Rafael traslada al fresco de un modo prodigioso. Heliodoro, con el pretexto de visitar las ciudades de Celesiria y Fenicia, llega a Jerusalén enviado por el rey Seleuco. En realidad pretendía robar el tesoro destinado a las viudas y huérfanos que se custodiaba en el Templo de Jerusalén. El Sumo Sacerdote Onias y el pueblo se dirigieron al templo para imprecar la protección divina e impedir que Heliodoro y sus secuaces perpetraran el hurto: *Heridos a la vista del poder de Dios, quedaron impotentes y atemorizados. Se les apareció un ji-*

nete terrible. Montaba un caballo adornado de riquísimo caparazón, que, acometiendo impetuosamente a Heliodoro, le acoceó con las patas traseras. El que lo montaba iba armado de armadura de oro. Aparecieron también dos jóvenes fuertes, llenos de majestad, magníficamente vestidos, los cuales colocándose uno a cada lado de Heliodoro, le azotaban sin cesar, descargando sobre él fuertes golpes. Al instante, Heliodoro, caído en el suelo y envuelto en tenebrosa oscuridad, fue recogido y puesto en una litera. Y el que hacía poco, con mucho acompañamiento y con segura escolta, entraba en el gazofilacio, era ahora llevado, incapaz de auxiliarse a sí mismo, habiendo experimentado manifiestamente el poder de Dios; y por la divina virtud yacía mudo, privado de toda esperanza de salud (II Macabeos, 3, 23-28).

Al igual que en el fresco anterior, la composición se organiza a partir de un escenario arquitectónico que cobija toda la escena. El punto de vista de la perspectiva es rigurosamente central, situado justo en medio del ara del fondo, en la curvatura que forma el mantel, equidistante del borde inferior y del primer arco de la nave. Esta férrea estructura permite crear un espacio fuertemente anclado donde poder desplegar la historia de un modo dinámico, sin renunciar al equilibrio general de la composición. El recurso ya fue utilizado en la *Escuela de Atenas.* Sin embargo, en dicha obra el movimiento de las figuras había sido introducido de un modo muy moderado; la isocefalia constituía una fuerte franja horizontal que reforzaba el equilibrio y el estatismo del conjunto, eliminando o neutralizando el movimiento. En cambio, en la *Expulsión de Heliodoro,* Rafael se proponía resaltar el movimiento de una forma más manifiesta hasta convertirlo en verdadero protagonista de la obra. Los personajes aparecen aquí retirados hacia ambos lados, situados casi en las líneas extremas de la perspectiva, dejando vacío la zona central.

El grupo de la Guardia suiza, con su peculiar vestimenta diseñada por Miguel Angel, es, de por sí, una obra maestra

La disposición que hace Rafael de los elementos del drama dentro de este escenario es de una sofistificación sin precedentes en la historia de la pintura (S. J. Freedberg, 1978, p. 160). También en esta obra la figura del Pontífice y su séquito son incorporados, como espectadores de excepción, en la historia sagrada. Sin embargo, el movimiento y la agitación predominan en ambos lados, aunque más intenso en el de la derecha, en donde se sitúa el momento culminante del drama: la caída y expulsión de Heliodoro. Las oraciones de Onías (que ocupa el centro de la composición, al fondo) provocan la aparición de *un jinete terrible,* adornado con riquísima armadura que arrolla al usurpador con las patas de su montura, mientras *dos jóvenes fuertes, llenos de majestad* le hostigan con sus látigos *descargando sobre él fuertes golpes.*

El espacio vacío del centro hace más verosímil la agitación y el despliegue de estos dos jóvenes, al permitirles una mayor amplitud de movimiento. El efecto de caída, en el extremo inferior de la derecha, y la consiguiente expulsión, son potenciados en la medida en que la acción se alinea siguiendo la diagonal descendente. Rafael, al insertar la comitiva papal en la escena e introducirla por la izquierda, parece sugerir que la expulsión del usurpador es debido a la enérgica aparición del Pontífice, que es representado en la pintura investido de toda su autoridad. Se trata, sin duda, de un magistral golpe de escena, que ilustra el sentimiento general de la época, corroborado por el comentario vasariano de que Rafael pintó en este fresco *al papa Julio que arro-*

ja a la Avaricia fuera de la Iglesia. La pintura hace referencia, además, a la política de Julio II de conservar y aumentar el patrimonio de la Iglesia. Precisamente, en el primer año de su pontificado condenó duramente el expolio de los bienes de la Santa Sede realizado por su antecesor, Alejandro VI.

El texto bíblico señala, a su vez, un detalle que Rafael tratará de explorar a partir de ahora. Se dice en él que Heliodoro yacía en el suelo *envuelto en tenebrosa oscuridad.* El alarde que nuestro artista hace en esta pintura, en lo tocante a iluminación, es sorprendente. Magnífico el efecto de claroscuro que exhibe en la parte superior de la izquierda, destrás del Pontífice, en donde nos muestra una figura oscura que se destaca a contraluz, en contraste con el fuerte foco luminoso que parece emanar de la zona superior derecha que revela la presencia de lo sobrenatural. Los toques dorados de luz de las bóvedas de la nave central crean un sutil efecto de temblor y de aceleración, como si el fondo se resintiera con el impacto que produce la intervencion divina.

La liberación de San Pedro

La luz y la oscuridad juegan un papel decisivo en el tercer fresco que Rafael proyecta en la pared Norte, la que da justo al patio del *Belvedere*, comenzado en 1513. El tema fijado, en esta ocasión, es la *Liberación de San Pedro*, basado en un pasaje de los *Hechos de los Apóstoles* (12, 6-18). El artista realiza de nuevo un alarde de su extraordinaria facilidad para traducir en imágenes los momentos más relevantes del texto apostólico. Al igual que en el caso anterior, merece la pena recoger la cita de forma literal: *La noche anterior al día en que Herodes se proponía exhibirle al pueblo, hallándose Pedro dormido entre los soldados, sujeto con las cadenas y guardada la puerta de la prisión por centinelas, un ángel del Señor se presentó en el calabozo, que quedó iluminado; y golpeando a Pedro en el costado, le despertó, diciendo: Levántate pronto; y se cayeron las cadenas en sus manos. El ángel añadió: Cíñete y cálzate tus sandalias. Hízolo así. Y agregó: Envuélvete en tu manto y sígueme. Y salió en pos de él. No sabía Pedro si era realidad lo que el ángel hacía; más bien le parecía que fuese una visión. Atravesando la primera y la segunda guardia, llegaron a la puerta de hierro que conduce a la ciudad. La puerta se les abrió por sí misma, y salieron y avanzaron por una calle, desapareciendo luego el ángel. Entonces Pedro, vuelto en sí, dijo: Ahora me doy cuenta de que realmente el Señor ha enviado su ángel y me ha arrancado de las manos de Herodes (...) Cuando se hizo de día se produjo entre los soldados no pequeño alboroto por lo que habría sido de Pedro.*

El alarde que nuestro artista hace en esta pintura, en lo tocante a iluminación, es sorprendente

El 27 de junio de 1512, Julio X, ya enfermo, expresó el deseo de acudir a su antigua sede titular como cardenal, la basílica de *San Pietro in Vincoli*, donde se conservaban las cadenas que habían amordazado al Apóstol mientras estuvo en prisión. Quería orar ante las reliquias en *acción de gracias* por la definitiva expulsión de los franceses de Italia. A la noche, y de regreso al Vaticano, el pueblo de Roma le acompañó con centenares de antorchas hasta el Palacio Apostóli-



***Stanza de Heliodoro: Liberación de San Pedro*, 1513-1514, Palacio del Vaticano**

co. El vívido recuerdo de este hecho llevará, sin duda, a Rafael a realizar una de sus más intensas obras maestras. La figura del Pontífice es reconocible en el rostro de San Pedro, aunque sus rasgos estén un tanto idealizados, similares a los del papa Sixto II en la *Madonna Sixtina.*

La composición aparece resuelta de un modo magistral. Las dificultades que hubieran podido plantear a Rafael la interrupción de la ventana central son disipadas, ahora, ante la plena y total adaptación de la estructura compositiva al lugar. Una poderosa y pesada estructura arquitectónica organiza el escenario, permitiéndole distribuir las diferentes partes de la narración en los tres espacios resultantes. Las amplias escalinatas de los laterales magnifican y enfatizan el espacio central, ocupado por la cárcel, cuyas rejas pintadas al contraluz dejan ver la escena representada en él. Un ángel resplandeciente con un halo de vívida luz, *golpeando a Pedro en el costado* trata de despertarle, atado como está a las cadenas.

Las figuras se adaptan al espacio creando una especie de círculo, cerrado por la aureola luminosa del ángel. En los laterales distribuye las otras secuencias. A la derecha, Pedro y el ángel se disponen a salir de la prisión, iniciando el movimiento de bajada, mientras a la izquierda, la guardia desperezándose y con agitados gestos advierte la desaparición del prisionero, tratando de subir, a la par que en el horizonte se levanta la aurora *(Cuando se hizo de día se produjo entre los soldados no pequeño alboroto por lo que habría sido de Pedro).* Los efectos lumínicos que había ensayado tímidamente en los



Stanza de Heliodoro: El encuentro de Atila con León Magno, 1514, Palacio del Vaticano

frescos anteriores adquieren aquí una poderosa dimensión. Se podría decir que la luz es el verdadero protagonista de la pintura, enfatizada por el fuerte contraste con la oscuridad. La pintura italiana todavía no había conocido un efecto nocturno tan expresivo como éste. Piero della Francesca en el *Sueño de Constantino* (Arezzo, principios de la segunda mitad del siglo XV) había realizado un nocturno no tan coherente y compacto como el de Rafael (Antal, 1988, p. 89). Nuestro artista debió, sin embargo, tenerlo presente. Es probable, por otra parte, que tuviera en cuenta la *Liberación de San Pedro* que Piero había representado en las paredes de esta misma *stanza*, tapados por orden de Julio II. En la obra aretina encontramos un solo foco de luz: la que irradia el ángel que sobrevuela la tienda. En cambio, en Rafael, a la luz sobrenatural que emana del ángel, en las escenas central y derecha, hay que añadir la chispeante luz de la antorcha que porta el soldado de espalda de la izquierda, cuyos reflejos en las armaduras contribuye a dar mayor animación al agitado despertar de la guardia, los reflejos plateados de la luna en el casco y brazo del soldado en lo alto y el tenue resplandor rojizo de la aurora que remonta el horizonte en el que se divisan los perfiles de la Ciudad de Roma. Este juego de luces es la contrapartida al movimiento desarrollado en la *Expulsión de Heliodoro.*

En la fuerte expresividad de este claroscuro ya está implícito el riesgo de subversión del principio clásico mantenido hasta ahora y que anuncia el estilo último del maestro. El fresco debió de estar acabado en 1514, ya muerto Julio II.

Otras representaciones

Mientras decoraba la pared anterior, Rafael debió de emprender, de forma simultánea, la elaboración del cuarto fresco, realizado en la pared Oeste. El tema a representar era el *Encuentro del Papa León I con Atila*, un tema sacado de la *Historia de la Iglesia* que narra el episodio acaecido en el año 452 en el que el papa León Magno (440-461) detiene, ante las puertas de Roma, al ejército invasor de Atila, salvando, así, a la Ciudad Eterna de su destrucción. La leyenda contaba, además, que los bárbaros fueron rechazados, a su vez, por la milagrosa intervención de san Pedro y san Pablo. El fresco, comenzado en vida de Julio II, responde al mismo sentido de exaltación de la figura de éste, en consonancia con el resto de la *stanza*. Sin embargo, su muerte el 21 de febrero de 1513 podría ser la causa de algunos cambios sustanciales respecto al proyecto originario, provocados por la subida al solio de Pedro de León X (Giovanni dei Medici). Rafael habría dado las facciones del papa Julio al rostro de León I, que aparece, a la izquierda, junto a su comitiva, en la que figura también el cardenal Giovanni dei Medici. El nuevo Pontífice convertiría el fresco en una exaltación de su pontificado. El artista repite su retrato en el rostro de León Magno, en sustitución del predecesor.

Rafael sólo ejecuta la parte de la izquierda, el resto fue encomendado a sus ayudantes, entre los que destacaba Francesco Penni. Inicia, así, una nueva orientación en sus trabajos en el Vaticano, en los que se limitará fundamentalmente a la concepción y planificación de las obras, dejando al taller la realización concreta de las mismas según sus propios dibujos. Frente al individualismo exacerbado de Miguel Angel, que procedía personalmente y por entero a la ejecución de las obras, en donde la fatiga física aparece sublimada por la fatiga intelectual, Rafael, en total identificación con el método operativo proyectado por Alberti en su *De Re aedificatoria*, prefería concentrar, en cambio, sobre sí mismo el proceso de creación, dejando la ejecución material, al menos en parte, a sus ayudantes (Rossi, 1983, pp. 17-21). El deseo de poner más en evidencia el ataque del ejército, hizo abandonar el esquema centralizado, aumentando la zona correspondiente a los invasores, lo que refuerza la contundencia de la amenaza. La repentina aparición de los Santos protectores de Roma, en la parte alta de la izquierda, que embisten con sus espadas, compensa la serena actitud de la solemne comitiva papal, muy en consonancia con la política pacificadora del nuevo Pontífice.

Rafael prefería concentrar sobre sí mismo el proceso de creación, dejando la ejecución material, al menos en parte, a sus ayudantes

La composición aparece, así, equilibrada de forma sutil, a pesar de su manifiesta desproporción. El paisaje claro de la izquierda, con la magnífica vista de Roma, contrasta, a su vez, con la oscuridad y confusión de la derecha, donde el ejército de Atila ha dejado su huella de destrucción y desolación. El esquema asimétrico será la nota dominante en la decoración de la *stanza* siguiente. La obra quedó concluida en 1514. La *stanza* se completa con los cuatro triángulos de la bóveda, relacionados con los frescos de las paredes, en donde se representan la *Zarza ardiente* (junto al *Encuentro)*, el *Sacrificio de Isaac* (junto a la *Misa de Bolsena*), la *Visión de Noé* (junto a la *Expulsión*) y la *Visión de la Escala de Jacob* (junto a la *Liberación*). Vasari afirma la autoría de Rafael de estas historias; sin embargo la crítica moderna la ha rechazado.

Obras romanas fuera del Vaticano

LA decoración de la *Stanza della Segnatura* consolidó el prestigio y la fama de Rafael fuera del Vaticano. La amplia difusión de sus imágenes más allá del entorno papal se debió fundamentalmente a la colaboración con el artista grabador Marcantonio Raimondi, instalado en Roma a partir de 1510. Procedía de Bolonia donde, seguramente, había trabajado con Francia, adquiriendo en Venecia un cierto renombre. Sus grabados sobre dibujos, bocetos y obras del maestro debieron circular por toda Italia. Hoy es una inestimable fuente para el análisis de la evolución y el desarrollo de la obra rafaelesca, pues muchos de estos grabados responden a estadios previos a la ejecución definitiva o a obras perdidas.

Raimondi contó, a su vez, con colaboradores, como Marco Dante da Ravenna y Agostino dei Musi, denominado Agostino Veneziano. Vasari utilizó grabados y copias libres de este último durante la redacción de la biografía de Rafael para refrescar su memoria. Los errores de interpretación que comete respecto a los personajes de la *Disputa del SS. Sacramento* son achacables, sin duda, a que tomó los grabados de Agostino como copias literales de los originales vaticanos. Uno de los grabados más interesantes de Raimondi es el que lleva por título *La masacre de los Inocentes* (1511 a., Manchester, Whitworth Art Gallery), copia de una obra de Rafael o de un *Estudio* preparatorio del mismo (1511 a., Londres, British Museum). La obra es testimonio del interés que Rafael mostró por las escenas de violencia, relacionado con el *Juicio de Salomón* de la bóveda de la *Stanza della Segnatura.* Una época en la que, tal vez, se sintiera en condiciones de emprender, de nuevo, sus anteriores estudios florentinos relacionados con la *Batalla de Cascina* de Miguel Angel, como si quisiera medirse con éste ahora que había madurado de una forma espectacular.

Durante este período, Rafael pudo hacer compatible sus trabajos en el Vaticano con los encargos fuera. Es reclamado por una nueva clientela constituida, generalmente, por altos dignatarios de la Curia o personalidades vinculadas a la Corte papal. Entre ellos podríamos señalar a *Segismondo Conti,* Secretario privado de Julio II y Camarlengo, hombre culto que destacaba por sus dotes de poeta e historiador; a *Bernardo Dovizio di Bibbiena,* gran humanista y miembro destacado de la Corte de Urbino, protegido por Julio II y, sobre todo,



Madonna de Loreto,
1511-1512, Chantilly,
Museo Condé

por León X, que lo nombraría protonotario apostólico y lo elevaría a la púrpura cardenalicia, jugó, probablemente, un papel importante en la decisión del papa de llamar a Rafael a Roma, según sostienen algunos historiadores (E. Müntz, 1946, p. 176); a *Johannes Goritz de Luxemburgo*, protonotario apostólico de Julio II; a *Tomasso Inghirami*, uno de los más grandes eruditos de la Corte de Julio II, quien lo nombraría Bibliotecario y secretario de los *Breves;* y, sobre todo, a *Agostino Chigi*, el rico banquero sienés, que gozó de la amistad y alta consideración de Julio II y de León X, y llegó a ser uno de los mecenas más señalados de la Roma del Cinquecento, amigo y protector de Rafael.

Diálogo con el espectador

Las *Madonne* contemporáneas o inmediatamente posteriores a la *Stanza della Segnatura* muestran la misma amplitud monumental y el mismo tono lírico de los frescos. Así lo vemos en la *Madonna Aldobrandini* (1509-10, Londres, National Gallery), que mantiene todavía una conexión con los modelos leonardescos, aunque ya se perfila un acercamiento a la pintura veneciana, en concreto a Giorgione. Agostino Chigi parece ser el comitente de la *Madonna de Loreto* (1511-12, Chantilly, Museo Condé), una obra que estuvo expuesta en la iglesia de Santa Maria del Popolo, y que se exhibiría junto al *Retrato de Julio II* en las exequias fúnebres del pontífice en 1513. La Virgen se despliega de forma admirable a través de sus amplios gestos que repite en el Niño. Llama la atención la sutileza y transparencia mostrada en el velo que María acerca a su hijo, en el que se ha querido ver una referencia al sudario de la Resurrección. Vasari elogia la figura de la Virgen, señalando la belleza de su rostro en donde advierte una delicada expresión de alegría y piedad. La figura de San José, añadida posteriormente por otras manos, rompe el íntimo dialogo de las miradas de la Madre y del Hijo. En la *Madonna de Alba* (1511 a., Washington, National Gallery), la Virgen, en cambio, aparece sentada en el suelo, en escorzo diagonal, muy semejante a la postura que tiene la *Templanza*, en las *Virtudes* de la *Stanza della Segnatura.* Sigue la curvatura del *tondo* en un ritmo concéntrico, que anuncia otras soluciones posteriores, como la *Madonna de la Silla.* Su estructura dinámica y monumental habría que emparentarla con los frescos de la bóveda sixtina de Miguel Angel.

El recurso de la mirada directa, que ya había sido ensayado con gran acierto en los frescos de la *Stanza della Segnatura*, aparece, asimismo, en los grandes cuadros de altar del período romano. En ellos Rafael desplegará la experiencia acumulada tanto en los bocetos y dibujos preparatorios de los frescos como en la ejecución de los mismos. Las formas monumentales y los efectos teatrales le llevarán a la exploración de un nuevo concepto del cuadro devocional.

La *Madonna de Foligno* (1511-12, Roma, Pinacoteca Vaticana) es un buen ejemplo de ello. Fue encargada esta obra por Segismondo Conti para el altar mayor de *Santa Maria in Aracoeli*, en el *Campidoglio*, trasladada en 1565 a la iglesia de Santa Ana, en Foligno, de donde le viene el nombre. El comitente debió morir en el curso de la elaboración (18 de febrero de 1512), pues el rostro que apare-



Madonna de Foligno, 1511-1512, Roma, Pinacoteca Vaticana

ce en el cuadro, representándole, está sacado de una mascarilla mortuoria. El formato utilizado es el mismo de los retablos de su época umbra y florentina. El tema debía recoger el *milagro* mediante el cual la casa familiar en Foligno quedó indemne después de que cayera sobre ella un rayo o bola de fuego. Dicho asunto aparece representado en el centro, en el paisaje de fondo, en el que se ha querido ver una influencia de la pintura veneciana, en concreto, de Giorgione y de Lotto. La composición está organizada en dos partes: la superior que ocupa el grupo de la *Madonna* con el Niño (fruto de su reflexión sobre el mismo grupo de la *Adoración de los Magos* de Leonardo); y la inferior, donde, a modo de *Sacra Conversazione*, aparecen, a la izquierda san Juan Bautista (el único personaje que establece una conexión con el espectador a través de su mirada frontal) y san Francisco de Asís (los franciscanos regentaban la iglesia) y a la derecha, san Jerónimo presenta a Segismondo Conti al grupo celeste; en el centro un angelote sostiene la tablilla donde, probablemente, estuviera relatado el *milagro*. La composición responde al esquema piramidal. Las formas circulares (el arco del retablo, la inmensa aureola de color naranja detrás de la Virgen, el rayo de luz del fondo) contribuyen al cerramiento de la escena, reforzado por los gestos y miradas de las figuras. Tanto el gesto de san Francisco como el de san Juan Bautista permiten que el espectador se introduzca en el interior de la representación.

La *Madonna Sixtina* (1512, Dresde, Gemäldegalerie) es, tal vez, la mejor y más lograda obra de altar de esta época. Ha sido considerada desde el siglo XVIII como la expresión más perfecta del arte clásico (Cuzin, 1983, p. 194). Fue realizada por Rafael, probablemente, por encargo de Julio II, para la Iglesia de San Sixto II (el protector de la Familia della Rovere) de Piacenza. La obra está concebida como una aparición teofánica de la Virgen con su Hijo, en donde san Sixto (un retrato algo idealizado de Julio II) y santa Bárbara aparecen como los mediadores entre el grupo divino y los fieles. Los santos no se muestran en sagrada conversación, sino más bien sirviendo de intercesores, con los gestos característicos que van a asumir este tipo de figuras en las representaciones devocionales a partir del Decreto sobre las imágenes sagradas del Concilio de Trento (1563). La mirada frontal de la Virgen y del Hijo refuerza la sensación de proximidad, a la vez que establece un diálogo más penetrante con el espectador. Las cortinas verdes, recogidas a ambos lados, contribuyen al efecto dramático teatral de la aparición, intensificando, así, la impresión de inmediatez de la misma. Algo parecido no se había dado hasta ahora.

La luz juega un papel importante en la manifestación de esta aparición. Se trata de una luz irreal que inunda la escena de una suave tonalidad dorada. La estrecha franja inferior, en donde aparecen dos angelitos en actitud algo despreocupada y en donde se encuentra la tiara papal, sirve de débil frontera entre los dos mundos, aparentemente infranqueables, que sólo la intercesión divina puede superar. El ritmo circular de todo el conjunto conecta esta obra con las anteriores. Rafael muestra en ella un pleno dominio de la composición. Sabe controlar todos los efectos de simetría, a pesar de que en esta pintura las dos figuras que se encuentran a ambos lados del grupo central no tienen la misma magnitud o *peso* visual. Bastaría con una inversión de la imagen para deshacer el perfecto equilibrio que mantie-



Madonna Sixtina, 1512, Dresde, Gemäldegalerie

nen. El poco tiempo transcurrido entre la *Madonna de Foligno* y ésta da una idea de la rápida evolución del arte de Rafael.

En la *Madonna dell'Impannata* (Florencia, Museo Pitti), cuya datación ha sido objeto de discusión (Oberhuber la fecha en 1511, Camesasca y De Vecchi en 1514 y Pope-Hennessy en 1516), la relación con el espectador es más intimista. No muestra ese aspecto un tanto

hierático de la *Madonna Sixtina*, sino que tiene un aire más familiar y movido, debido, sin duda, al uso devocional privado. La escena se desarrolla en un interior con una luz fuertemente contrastada, que da a las figuras un marcado carácter escultórico. El san Juanito es el único que mira al espectador invitándole a participar en el entrañable juego que mantienen el Niño con santa Isabel y santa Catalina. La obra fue encargada por el banquero Bindo Altoviti para la capilla privada de su palacio florentino.

La *Madonna de la Silla* (1514, Florencia, Museo Pitti) es, sin duda, la más lograda de las *Madonne* de esta primera época romana. Está realizada, al igual que la *Madonna de Alba*, en el formato de *tondo*. Es interesante la solución que Rafael le da a la composición dentro de este tipo de formato, que ya contaba con ejemplares elocuentes en Miguel Angel *(Tondo Pitti y Tondo Taddei)* y con el que había trabajado en la bóveda de la *Stanza della Segnatura*. De hecho, el tondo es un formato que tiende a resaltar la zona media de su superficie. Al convertir su centro en el lugar hacia donde todo converge, otorga la primacía a los objetos situados en su proximidad, dándole un mayor relieve visual. Rafael en esta obra resuelve el problema teológico que planteaba la superioridad del Niño sobre la Madre, situando al Hijo en la proximidad del centro. Presenta el tema de tal forma que la relación entre las figuras principales alcanza una estrecha armonía: la Madre ofrece base y apoyo al Hijo, su potente brazo realza la estrecha armonía entre ambos, a la vez que retiene de forma contundente al Niño en el centro del *tondo*. El codo, a su vez, hace girar toda la composición, poniendo en relación todos los componentes de la misma, incluido el respaldo de la silla.

Las *Madonne* florentinas habían planteado a Rafael el problema de una composición dispuesta de una forma clara sobre el plano. La experiencia de los frescos del Vaticano, con sus grandes superficies, le movieron a prestar mayor atención a la tercera dimensión, esto es, a situar los elementos en profundidad, generando agrupamientos en círculo o en espiral, que dan al conjunto una mayor libertad de movimiento. Ensayar estos recursos en un formato de *tondo* suponía, para el artista, un verdadero reto. La libertad de movimiento lograda en los frescos debía coordinarse con la peculiaridad formal del *tondo*. Rafael, como hemos visto, logra crear una composición circular, pero gracias al acierto de disponer el juego de miradas directas hacia el espectador de la Madre y el Hijo confiere a todo el conjunto una fuerte sensación de equilibrio. Si en las composiciones florentinas, las figuras quedaban encerradas en su mundo, las romanas, a través de este juego de miradas frontales y directas, tratarán de establecer un nexo de unión con el espectador.

Santa Cecilia

El estilo monumental de Rafael se pone, una vez más, de manifiesto en otra obra de altar: el *Retablo de Santa Cecilia* (1515 a., Bolonia, Pinacoteca Nazionale). Fue encargado para la Capilla familiar, en la iglesia de San Giovanni in Monte (Bolonia), por la patricia Elena Duglioli dall'Olio, gran devota de la santa. La obra establece una tipología del cuadro de altar, en el que los personajes sagrados



Triunfo de Galatea,
1511, Roma, Villa
Farnesina



Madonna de la silla, 1514, Florencia, Palacio Pitti

son representados exhibiendo una cierta afectividad, que señala una etapa en la iconografía religiosa, de gran fortuna en la pintura posterior. Está dividida en dos registros: el inferior, donde aparecen en el centro la Santa portando un órgano en sus manos, acompañada por san Pablo, san Juan Evangelista, san Agustín y santa María Magdalena; y el superior, constituido por un coro de ángeles que interpreta una música coral. Santa Cecilia, según nos relata Jacopo de la Vorágine, permaneció virgen dentro de su matrimonio, al igual que la patricia boloñesa Elena Duglioli, beatificada más tarde, quien había solicitado a su marido no consumara el matrimonio, hecho que al parecer sucedió por la intercesión de san Juan Evangelista, patrono de la virginidad.

La iglesia de San Giovanni poseía una importante reliquia de la santa, regalada por el cardenal Alidosi a Elena, que había convertido a aquélla en su modelo de santidad. La presencia en el cuadro de san Juan está, por lo tanto, justificada. La aparición de san Agustín viene



Madonna de Alba, 1511, Washington, National Gallery

motivada por ser el protector de los Canónigos Regulares que regían la citada iglesia. Los otros santos aparecen como modelos de santidad, san Pablo por su virginidad y defensa del celibato, y Magdalena por su profundo arrepentimiento y abandono de los placeres de la carne. Parece ser que el intermediario entre el artista y la patricia fue el cardenal Lorenzo Pucci, sobrino de Antonio Pucci, pariente y consejero de la comitente, uno de los primeros miembros de la cofradía del *Oratorio del Divino Amore*, que contribuyó al movimiento de renovación de la Iglesia en la época de la Contrarreforma. El propio Rafael entraría, en 1514, en la *Fraternitas Corporis Domino* de Urbino, una cofradía muy cercana al espíritu del Oratorio.

Los cuatro santos que rodean a santa Cecilia han sido asociados comúnmente al *amor divino*, al *celibato* y a la *renuncia de los placeres de la carne*. La pintura responde a los grandes debates que se estaban dando en la época en torno al tema del *amor divino* y de la *caridad*. Las cinco figuras forman un grupo compacto, de gran efec-

to arquitectónico, cuyas cabezas se sitúan al mismo nivel que la línea del paisaje de fondo. La ligera inclinación de cabeza de la santa con su mirada hacia lo alto, así como el báculo de san Agustín son recursos que ponen en relación al grupo con la zona superior.

La leyenda musical de Santa Cecilia tuvo un origen litúrgico. El Oficio de la Santa describe su matrimonio en los siguientes términos: *cantantibus organis Caecilia in corde suo soli Domino decantabat dicens: Fiat cor et corpus meum immaculatum.* La confusión sobre el sentido de la palabra *organis* condujo a suponer que ella se había hecho acompañar durante el martirio de un órgano. Es hacia finales del siglo XV que la Santa asume el papel que hasta entonces había tenido la figura mitológica que representaba a la *Música.* El instrumento del órgano deviene entonces uno de sus principales atributos, junto a los habituales de la Santa en la iconografía tradicional: corona de rosas, el lirio, el libro de los Evangelios, el halcón, la espada y la palma del martirio. La mayor parte de estos elementos se encuentran en la pintura de Rafael. Resulta conmovedor el gesto de la Santa que, en su abandono, vuelca el órgano del que se desprenden algunos de sus tubos (curiosamente el instrumento musical está representado invertido, los tubos agudos, esto es, los más pequeños, deberían estar a la derecha). El cuadro hace, por otra parte, referencia al cambio que se estaba operando en el seno de la música religiosa romana y, en cierta forma, traduce la opinión del pequeño grupo de músicos que, en la Corte de León X, alentaban las reformas. Se consideraba que la música religiosa se había hecho demasiado profana, debido fundamentalmente a la utilización de los diversos instrumentos, lo que permitió el surgimiento de la llamada *musica a capella* (canto coral sin acompañamiento de instrumentos), que tendría un amplio desarrollo a lo largo de la segunda mitad del siglo XVI. En la pintura de Rafael la santa se aparta de los instrumentos profanos, volviéndose en éxtasis hacia el coro de ángeles que, en lo alto, canta a *capella.* Los instrumentos musicales terrenales que, rotos, se despliegan a los pies de la Santa, se revelan inútiles ante la sublime música que emana de lo alto y que celebra el amor divino.

Marcantonio Raimodi recogió, en dos de sus grabados, un estadio previo o una idea anterior de la obra definitiva en donde Rafael había representado al coro de ángeles tocando diversos instrumentos de música. Vasari señaló en su biografía que los instrumentos del suelo fueron pintados por Giovanni da Udine; el punto de fuga del paisaje del fondo, situado muy alto, no coincide con el que se supone sirvió para la representación de los instrumentos, lo que podría confirmar la opinión vasariana. Sin embargo, análisis recientes han confirmado que tales objetos fueron pintados por la misma mano que el resto, esto es, por Rafael. Esta disparidad del punto de fuga parece obedecer a razones simbólicas. Mientras el compacto grupo está representado en perspectiva *da sotto in sù*, conectado con el coro angelical, así como la iglesia de San Giovanni del paisaje de fondo, los instrumentos terrenales están vistos desde arriba, aislándolos más hacia el suelo. Al colocar el punto de vista del paisaje muy bajo hace que las figuras se proyecten muy fuertemente hacia el espectador, lo que compensaría el distanciamiento de los santos, de ahí que haya dirigido la mirada de la Magdalena hacia el espacio de fuera, elemento fundamental para conectar el mundo del espectador con la visión sobrenatural.

No deja de ser curioso que ninguna de las figuras parezca contem-



plar la escena desde lo alto; que sólo existe para el espectador. La santa es la única que presiente la divina armonía, adoptando la postura característica de la *inspiración*. Una réplica mística a la inspiración poética del *Parnaso* de la *Stanza della Segnatura*. A pesar de que exista un precedente de la pintura de Rafael, en el cuadro homónimo de Botticini, de la National Gallery de Londres (Cat. n.° 227), la tipología creada por nuestro artista revela unos ingredientes de novedad, de gran fortura en el arte posterior. Vasari no escatimó elogios al arte de Rafael, a propósito de esta pintura: *Y en verdad, todas las demás pinturas pueden llamarse pinturas, pero las de Rafael viven de veras, porque en sus figuras tiembla la carne, se advierte el espíritu, late la sangre* (Vasari, p. 214).

Detalle de la bóveda de la *capilla Chigi*, 1513-1516, Roma, iglesia de Santa María del Popolo





Retablo de Santa Cecilia, hacia 1515, Bolonia, Pinacoteca Comunale

Isaías, 1512, Roma, iglesia de San Agustín

El mecenazgo de Agostino Chigi

Después de 1512, fecha en que se descubre el pequeño fresco del *Isaías* de la iglesia de San Agustín de Roma, pintado para Johannes Goritz, protonotario apostólico de Julio II, Rafael limitaría sus encargos fuera del Vaticano a los patrocinados por el todopoderoso Agostino Chigi, que se convertiría en su principal mecenas después del papa. Se trataba de uno de los más ricos hombres de su época. Banquero sienés que se había asentado en Roma desde 1485, los favores que le dispensó Alejando VI y su introducción en la sociedad romana le permitieron almacenar una increíble fortuna. En 1505, el papa Julio II le nombraría tesorero papal y secretario de estado con carácter oficioso. Sus propiedades se extendían por todo el mundo. Gobernaba la hacienda de la Iglesia, operaba en la Casa de la Moneda papal y poseía el monopolio de las minas pontificias de alumbre de Tolfa.

La llegada de Rafael a Roma coincidió justamente con la construcción de su villa suburbana, denominada *La Farnesina*, proyectada por el arquitecto Baldassarre Peruzzi junto a la Porta Settimiana, a orillas del Tíber. Un lugar para el ocio y el disfrute de los placeres. Mientras se realizaban las obras, el papa Julio realizó una visita a las mismas, excitando la emulación de aquél al referir que éstas no igualaban las que el cardenal Riario se construía en la ciudad. Chigi juró que sus caballerizas tendrían mayor suntuosidad que cualquier otra construcción de Roma. La villa muy pronto alcanzó fama por el fasto y el lujo que llegó a tener. En sus fiestas y orgías, en las que participaría el mismo León X, los invitados arrojaban al el río los cubiertos y platos de oro. Rafael pintaría aquí algunas de sus más celebradas y acabadas obras, entre la que destaca, sin lugar a dudas, su *Triunfo de Galatea*.

Chigi juró que sus caballerizas tendrían mayor suntuosidad que cualquier otra construcción de Roma

Rafael debió comenzar la pintura en torno a 1511, justo entre sus trabajos de la primera y de la segunda *stanze*. El carácter de villa humanística y el deseo del comitente de evocar y revivir el espíritu clásico incitaban a Rafael y a sus colaboradores a recrear en sus salones los temas y las formas de la Antigüedad. La Villa estaba siendo decorada por Sodoma y por el mismo Peruzzi. El primero decoraría el Dormitorio, en el primer piso, con escenas relacionadas con las bodas de Alejandro Magno y Roxana inspiradas en Luciano y el segundo, pintaría, en una de la habitaciones de la parte baja, los amores de los dioses sacados de las *Metamorfosis* de Ovidio.

En una de las galerías de la parte baja, Rafael dispuso su *Triunfo de Galatea*. Para ello, debió, sin duda, contar con fuentes literarias y figurativas en la que poder basar su obra. Por esta época ya se encontraba en posesión de una amplia cultura humanística. Los frescos de la *Stanza della Segnatura* no hubieran sido posibles sin una profunda asimilación e identificación con los ideales humanísticos de aquellos eruditos que frecuentaban los más selectos círculos romanos. La casa de Agostino Chigi se contaba, precisamente, entre las más refinadas del momento. Förster fue el primer historiador en señalar la correspondencia de la pintura con las poesías de Angelo Poliziano, en concreto con la primera Estancia (vv. 115-118) de la *Giostra di Giuliano de'Medici*, publicada en 1494: *Due formosi delfini un carro tirano,/ sovra esso è Galatea che'l fren corregge,/ e quei notando parimente spirono,/ ruotasi a torno più lascivo gregge.* Dolce, no obstante, ya había advertido en su *Aretino* (Venecia, 1557) la rela-

ción con el poeta florentino. Sin embargo, Rafael debió fusionar varias fuentes, a juzgar por la peculiar interpretación personal que hace del mito de la Galatea, en donde se mezclan resonancias de los mitos de Anfitrite y Venus. Además de las probables fuentes escritas, debió contar, asimismo, con imágenes sacadas de los temas del *thiaso* marino, provenientes de los muchos sarcófagos antiguos existentes en las colecciones romanas, de los que el artista da buena cuenta en sus dibujos y apuntes. El resultado es una obra donde se respira la atmósfera antiquizante de los círculos eruditos. Representa a Galatea en el momento que intenta escapar de (a) los dardos que los amorcillos lanzan desde el cielo; Palemón le guía entre el frenético tropel de sus compañeras las Nereidas que luchan contra los lascivos Tritones. Su mirada se dirige hacia lo alto, tal vez, atraída por el amor puro que, en las nubes, guarda para ella sus dardos. Muy en consonancia con el ideario espiritual del Neoplatonismo de la época.

El movimiento y las torsiones de las figuras anuncian el dramatismo y las tensiones de la *Stanza de Heliodoro*. Sebastiano del Piombo fue el autor del panel que se encuentra a la izquierda del fresco de Rafael, en el que representa, a escala mayor, al cíclope Polifemo en actitud de contemplar a su amada. La línea del horizonte no coincide con la perspectiva de la obra rafaelesca. Se ha sugerido, dado que la *Galatea* tenía un marco pintado a su alrededor, que Polifemo podría estar contemplando a la nereida en un cuadro y no directamente.

Para el mismo Agostino Chigi, Rafael pintaría sobre el arco de entrada de su Capilla privada, en *Santa Maria della Pace*, el grupo de las *Sibilas*. Se ha querido ver en dicha obra una influencia directa de los frescos de la bóveda sixtina de Miguel Angel. Sin embargo, las figuras carecen del característico *pathos* atormentado que aquél imprimió a sus profetas y sibilas. Más bien parecen estar relacionadas con las pinturas de la *Stanza della Segnatura*, en concreto, con el *Parnaso* y con las *Virtudes*. Vasari da la fecha de 1511, pero recientes investigaciones las han retrasado a 1514. Los dibujos preparatorios (en especial el de Ashmolean Museum de Oxford) nos advierten de un cambio sustancial de estilo que supone un avance en las búsquedas clásico-miguelangelescas. Tanto exterior como interiormente, estas figuras son más voluminosas y su expresión más intensa. Aparecen representadas sobre el fondo de una cortina oscura, a modo de *trompe l'oeil*, grandemente iluminadas. Las dificultades que presentaba el muro con la interrupción del arco central no debía causar un problema grave, pues ya estaba familiarizado con este tipo de inconvenientes. Goethe, a propósito de dicha dificultad, sale al paso, en su *Viaje a Italia*, contra los que sostienen que Rafael, en las *Sibilas*, se vio constreñido por lo incómodo del lugar realizando una obra bastante floja. La cita es algo extensa, pero merece la pena pues ella nos permite hacernos una idea de la recepción de Rafael a finales del siglo XVIII: *A Rafael no le cohibió nunca el espacio que la arquitectura le dejara, siendo más bien propio de la grandeza y elegancia de su genio el saber llenar y adornar del mejor modo un espacio cualquiera, según palpablemente lo demostró en la Farnesina (...) De igual modo, aquí en las Sibilas sobresale en forma sumamente genial una secreta simetría, en la que se cifra toda la composición, pues, lo mismo que en el organismo natural, también en el arte se delata dentro de los límites más exactos la perfección de la manifestación vital.*

A Rafael no le cohibió nunca el espacio que la arquitectura le dejara

El retrato

LA experiencia que Rafael había acumulado en los últimos años de su estancia en Florencia, en relación con el retrato, alcanzaría durante su período romano su más acabada madurez. La inseguridad que mostraba en los retratos florentinos, que adolecían de una rígida aplicación de los modelos leonardescos, desaparece por completo, cuando el artista se enfrenta de nuevo, después de su experiencia en las *stanze*, con el retrato aislado. Ya en éstas había realizado algunos retratos del natural (Julio II, Francesco Maria della Rovere, Tebaldeo, Pietro Bembo, etc.), que aparecían, sin embargo, integrados dentro de la estructura monumental, quedando sus características individuales absorbidas en la unidad compositiva del conjunto. El interés por el individuo y sus particularidades se va a ver reflejado, en cambio, en la serie de retratos aislados que emprenderá a partir de 1510. Estos retratos reflejarán el ambiente refinado y sofisticado que rodeaba la Corte papal.

No hay que descartar la influencia que debió de ejercer Lotto en los retratos de Rafael del período romano. El artista veneciano se encontraba todavía, en 1509, trabajando en el Vaticano. Su indiscutible maestría en el arte del retrato, así como su visión de un penetrante realismo, se dejaron sentir en Rafael.

Uno de estos primeros retratos, que han llegado hasta nosotros, realizado probablemente en 1510, es el *Retrato de cardenal* (Madrid, Museo del Prado), en donde Rafael muestra ya un dominio absoluto de la técnica expresiva. La figura aparece todavía construida al modo leonardesco, en un perfil de tres cuartos, mostrando apenas el brazo izquierdo. Los pintores flamencos sintieron una gran preferencia por este tipo de formato, que permitía un mejor estudio del rostro, que asimilaban a la representación de un interior íntimo. El retrato está realizado con una plena convicción y con una vivacidad sin precedentes. Es un buen ejemplo del entusiasmo que muestra Rafael en esta época por la escultura clásica y por la forma monumental. La figura del cardenal se destaca vivamente del fondo oscuro, concentrando así la atención sobre el rostro que aparece fuertemente iluminado.

La dureza del dibujo y la incisiva mirada quedan suavizadas por las tenues carnaciones del rostro, donde se percibe un ligero *sfumato*, y por el modo de disponer los labios cerrados. Un rostro que denota una intensa espiritualidad, pero que también esconde un cierto



Mujer con velo,
1515-1516, Florencia,
Palacio Pitti

aire perverso que estaría en consonancia con la identidad propuesta por Luisa Becherucci (*L. Becherucci*, 1970, p. 145). La estudiosa había atribuido dicho retrato al cardenal Francesco Alidosi, legado pontificio y protegido del Papa, que pasaba por un joven frío y despiadado. En 1510 moriría asesinado a manos de Francesco Maria della Rovere.

En el *Retrato de Tomasso Inghirami* (1511-12, Florencia, Mu-



Retrato de Julio II,
1512, Londres,
National Gallery



Retrato de cardenal,
1510-1511, Madrid,
Museo del Prado

seo Pitti), Rafael se muestra interesado por el movimiento y por la captación de la instantaneidad. El personaje, uno de los más eruditos miembros de la corte papal que desde 1505 era prefecto de Biblioteca Vaticana, aparece representado detrás de su escritorio en el momento en el que interrumpe su trabajo para volver la mirada hacia lo alto. No disimula ni oculta el estrabismo del personaje, suavizándolo con la posición oblicua del cuerpo, lo que revela un cierto compromiso con la realidad individual. La expresión cargada de inteligencia del retratado, sus modales entrañables de estudioso, anulan lo que de desagradable pueda tener su rostro. La figura se destaca contundente del fondo oscuro, como en el retrato del Museo del Prado, aunque con más profundidad en la captación del sentimiento.

Retrato de Julio II

La misma inmediatez psicológica que observábamos en el anterior se da también en el *Retrato de Julio II* (1512, Londres, National Gallery). Es interesante esta obra porque fija la tipología de los *retratos áulicos* papales y de altos dignatarios de la Curia: sentado en sillón con respaldo e insignias, altura de tres cuartos, mirando hacia la derecha, en posición oblicua, actitud solemne, concentración psicológica, sobrepelliz blanco, esclavina, birrete de color púrpura y fondo de suntuosa tapicería. Es el primer *retrato de Estado* de un pontífice, que encontrará una amplia repercusión en otros retratos papales posteriores (K. Oberhuber, 1971): *Retrato de Clemente VII* de Sebastiano del Piombo, *Retrato de Paulo III* de Tiziano y *Retrato de Inocencio X* de Velázquez, por mencionar algunos ejemplos más notorios. Rafael ha captado en él toda la gravedad del personaje, concentrado en sus propios pensamientos, con la expresión abatida por la proximidad de la muerte. No lo retrata con los ojos dirigidos hacia el espectador, hacia la realidad, sino más bien, proyectando su mirada hacia el más allá, en la oscura profundidad del alma. Su boca firmemente cerrada, la cabeza algo inclinada, sorprendido en un momento de profunda reflexión, con gran abatimiento moral y espiritual. Una actitud que no es precisamente la de un modelo que posa. Rafael ha debido estudiarlo largamente hasta captar el transfondo psicológico, logrando así ofrecer un fragmento de su historia personal, como si se tratase de un verdadero cuadro de *historia*. El artista no escatimó ningún detalle. Si bien es verdad que no aparece con la rica tiara que según documentos había adquirido, sí lo presenta, en cambio, con joyas y preciosas gemas en los dedos.

El retrato debió de ser ejecutado en los primeros meses de 1512, antes de abril, que es cuando el Papa decidió rasurarse la espesa barba blanca que exhibía desde que volvió de su campaña de Bolonia el 27 de junio de 1511. Moriría en febrero del año siguiente. Los recientes estudios de Gould han determinado que éste es el original que estuvo expuesto en Santa Maria del Popolo, junto a la *Madonna de Loreto* (1912, Chantilly, Museo Condé), en las exequias fúnebres del pontífice (C. Gould, 1970[1], pp. 187 y ss.). La misma pintura que vio Vasari en dicho lugar, causándole una viva impresión *(retrató por aquel tiempo al papa Julio en un cuadro al óleo, de un modo tan vivo y veraz, que daba temor el retrato, como si fuese propiamen-*



Retrato de Navagero y Beazzano (detalle), 1516, Roma, Galería Doria Panphili

te la persona viva). El cardenal Sfondrati lo vendió al emperador Rodolfo II. Más tarde fue vendido al cardenal Borghese, en 1591, y trasladado a Inglaterra donde fue comprado por la National Gallery de Londres en 1824. En Florencia se conserva una copia que aminora un tanto la intensidad dramática del rostro del Pontífice (Museo Uffizi); en la copia del Museo Pitti, realizada tal vez por Tiziano, la expresión es aún mucho más desolada.

El 19 de abril de 1516 Pietro Bembo, en una carta dirigida a Bibbiena desde Roma, le señala haber visto el *Retrato de Tebaldeo,* hoy perdido, elogiando su tremendo parecido, hasta el punto de considerar que la pintura es mucho más similar al modelo que lo que éste a sí mismo (V. Golzio, 1936, pp. 42-43). Le afirma que nunca hasta ahora había contemplado una semejanza tan grande *(Io per me no vidi mai sembianza veruna più propria).*

En dicha carta enjuicia el *Retrato de Baltasar de Castiglione* (1514-15, París, Museo del Louvre), de menor factura que el de Tebaldeo, ya que le parece ejecutado por alguno de sus ayudantes. Sin embargo, este *Retrato* se cuenta entre los mejores y más significativos del artista. Rafael debió de pintarlo a finales de 1514 o principios



Retrato de Baltasar de Castiglione, 1514-1515, París, Museo del Louvre

Retrato de Tommaso Inghirami, 1511-1512, Florencia, Palacio Pitti



de 1515, a juzgar por la indumentaria invernal con la que aparece retratado el personaje. Chastel lo considera uno de los más perfectos del Renacimiento, un retrato en el que Castiglione aparece representado en función de su *idea*. Rafael ha captado en él no sólo sus rasgos fisonómicos (el amplio sombrero a la moda oculta la prematura y odiada calvicie), sino sobre todo su temperamento y su cualidad espiritual. Lo presenta sin altanería, con un cierto aire de bondad y franqueza, con las manos enlazadas en una actitud de sencillo hombre de letras. La ligera inclinación de la cabeza atenúa la fuerza de la mirada frontal, que se muestra, así, serena e inteligente. La suave tonalidad grisácea del rico jubón aterciopelado y los matices oscuros del mismo y del sombrero, junto con el fondo verdoso ligeramente iluminado, contrastan con los tonos cálidos del rostro. La blanca e iluminada pechera permite que la luz se difumine armónicamente.

Rafael convierte la figura de Castiglione en la más acabada imagen del perfecto cortesano, tal y como éste se perfila en la obra literaria que aquél redactaría entre 1514 y 1518, *Il Cortigliano* (editada en 1528), un acabado epítome de los ideales sociales y culturales de las refinadas Cortes de Urbino, Florencia y Roma. La obra describe el ambiente de la Corte Urbinate, en la época de Guidubaldo da Montefeltro, donde tiene lugar el encuentro de algunas de las más destacadas personalidades que jugarán un papel decisivo en la Corte de León X: Pietro Bembo y Bernardo Bibbiena. En la obra se perfila el ideal de perfección moral y estética, en la línea marcada por Ficino, en donde la elegancia, los buenos modales y la erudición puedan ser compatibles con el disfrute del amor. El cortesano ha de ser virtuoso, de buenas costumbres, prudente, bondadoso, esforzado y docto. Rafael no sólo dio imagen a ese perfecto caballero, sino que también dispuso el ambiente idóneo. Aconsejado por el mismo Castiglione ideará el entorno y escenario adecuados a estos refinados y sensibles personajes: la *Villa Madama*, construida en las faldas del Monte Mario, a espaldas del Vaticano.

En otra carta a Bibbiena, del 3 de abril de 1516, Bembo le da noticias al prelado acerca de la visita arqueológica a Tívoli, en compañía de Rafael y de los venecianos Andrea Navaggero y Agostino Beazzano (V. Golzio, 1936, p. 42). Ambos venecianos formaban parte del grupo de eruditos y poetas latinos del círculo romano de Castiglione, que mantuvieron con nuestro pintor una entrañable amistad. Rafael les haría un *Retrato doble* (1516, Roma, Galleria Doria Pamphili), que en 1538 el propio Bembo regalaría a Beazzano (V. Golzio, p. 162). Se trata de una espléndida obra realizada en la línea del nuevo estilo abierto por el *Retrato de Baltasar de Castiglione*. Sobre un fondo neutro se recortan las figuras de los dos personajes, con la mirada fija en el espectador. Navaggero, de formas robustas, mira con brusco giro de cabeza, casi en penumbra, mientras Beazzano, de naturaleza más sibarita y femenina, adopta una postura más relajada, en sintonía con su leve inclinación y la suave iluminación de su rostro.

Otros retratos

En 1518, aproximadamente, Rafael ejecuta para el nuevo pontífice, León X, un *Retrato* (Florencia, Museo Pitti), en el que aparece sen-



Detalle del *Retrato de Baltasar de Castiglione*, 1514-1515, París, Museo del Louvre

tado en su sillón frente a una mesa de trabajo y rodeado por dos cardenales de su entorno familiar (Giulio dei Medici, futuro Clemente VII, y Lorenzo Rossi). Se ha sugerido que el modelo en el que se inspira es el *Retrato de Eugenio IV* de Jean Fouquet (1420 a.-1480 a.), que durante mucho tiempo estuvo en la Sacristía de *Santa Maria sopra Minerva*, hoy desaparecido, que Filarete describe en su *Trattato*. En dicho retrato aparecía el Pontífice en compañía de dos personajes de su entorno, *che veramente parevano vivi proprio* (Filarete, IX). Quizás el ejemplo más reciente de esta tipología sea el fresco que representa a *Sixto IV nombrando a Platina Bibliotecario de la Vaticana* (Roma, Pinacoteca Vaticana), que Melozzo da Forli (1438-1494) pintara en 1477. Vasari, a pesar de su reserva respecto a la obra de Rafael, hace una detallada descripción de la misma: *(...) se ven estas figuras, no como si estuviesen pintadas, sino de entero relieve; parece tocarse el pelo del velludo que cubre las espaldas del papa; el damasco que lo viste parece que cruje y brilla; las pieles del forro son vivas y mórbidas, y los oros y las sedas están de tal modo imitados, que no parecen colores sino seda y oro. Sobre una mesa hay un libro de pergamino miniado, más real que la realidad misma, y una campanilla de plata labrada, que no puede decirse lo bella que es. Y entre otras cosas hay una bola en el respaldo de la silla, de oro bruñido, en la cual, a guisa de espejo —tanta es su claridad—, se reflejan las luces de la ventana, la*



Retrato de León X,
1518-1519, Florencia,
Palacio Pitti

La Fornarina,
1518-1519, Roma,
Galleria Nazionale


RAPHAEL.VRBIN

espalda del papa y el contorno de la sala; y todas estas cosas están ejecutadas con tanto cuidado, que se cree con toda seguridad que ningún maestro de ellas lo haga ni pueda hacerlo mejor (V. Golzio, p. 215).

La pintura es, en efecto, un alarde de verdadero virtuosismo. El color rojo aparece en una variada gama de tonos, tan contrastados y, sin embargo, tan armónicos. Ni el papa ni el cardenal Giulio dei Medici miran de frente; la tercera figura del fondo es la única que establece un lazo de unión con el espectador. Las posturas algo forzadas de los dos acompañantes podrían, no obstante, ser añadidas posteriormente. El cuadro, por otra parte, tiene una fuerte carga política, y estaba destinado, sin duda, a afianzar la presencia de la familia medicea en la Ciudad Eterna.

No quisiera terminar esta breve reseña de la producción retratística de Rafael en Roma sin aludir a dos de sus más enigmáticos retratos: la *Donna velata* (1515-16, Florencia, Museo Pitti) y la *Fornarina* (1518-19, Roma, Galleria Nazionale). Parece ser que la modelo de estas dos obras es la misma, a pesar de la aparente diferencia de carácter que encontramos en ambas; más dulce y recatada, en la primera, más desenvuelta y sensual en la segunda. En esta última, el rostro acusa un sensible envejecimiento debido, sin duda, al paso del tiempo. La pequeña joya que adorna la cabeza en ambos retratos es casi la misma, así como otros detalles ornamentales.

En la *Donna velata*, la figura aparece tratada más al modo clásico; el velo ebúrneo que le cubre la cabeza le confiere un aspecto de matrona romana. Su mirada serena, de grandes ojos negros, los suaves perfiles de su rostro y la pose recatada hacen de esta figura uno de los modelos ideales para sus *madonne*, en los grandes retablos de altar de esos años *(Madonna della sedia y Madonna Sixtina)*. Las finas calidades de la seda blanca de la manga, con su exquisito juego de pliegues y sus vueltas doradas nos advierten de la casi absoluta maestría técnica de Rafael.

La *Fornarina* parece ser un retrato alegórico, ya que no era frecuente encontrar retratos de grandes damas desnudas en esta época. Es precisamente a través de los retratos de cortesanas que se introduce el desnudo en los mismos. La cortesana romana de la época, la *honesta meretrix*, se identificaba frecuentemente con las heroínas antiguas, de las que asumía su nombre y virtudes (Imperia, Pantasilea, Lucrecia, Beatrice). Bajo el aspecto heroico y mitológico debió de introducirse en el repertorio figurativo de la pintura del siglo XVI. Es esto lo que debió de ocurrir con este retrato de Rafael. La postura algo impúdica de la joven revela, no obstante, un cierto grado de intimidad, que justifica la hipótesis de que pudiera tratarse de un retrato privado. La viveza que muestra la figura ha sido puesta de manifiesto por los comentaristas, entre los que se cuenta el mismo Vasari. Justamente la vivacidad constituyó uno de los grandes objetivos de Rafael en el último período de su actividad. La identidad de la modelo ha suscitado un gran cantidad de literatura, que alcanzó su punto culminante a finales del siglo XVIII. Podría tratarse de la *gloriosa Imperia* que animaba las veladas de Agostino Chigi en la *Farnesina*, o bien de la mujer que alude Vasari como la amada de Rafael, o de la hija del *fornaio* del Trastevere, la tal Margherita, que pasaría a la historia con el sugestivo nombre de la *Fornarina*.

Rafael y la arquitectura

EL contacto de Rafael con la ciudad de Roma supuso, para su formación, una primera gran cita con la arquitectura. En un estudio de su personalidad artística no podría faltar, desde luego, una referencia a su labor y producción arquitectónicas. El mismo Vasari en el frontispicio de la biografía de Rafael lo denomina *Pintor y Arquitecto*. Sin embargo, dos son las obras que fueron construidas según sus originales proyectos, sin apenas cambios: la *Capella di Agostino Chigi y la Villa Madama*, ambas en Roma. El *Palazzo Branconio dell'Aquila*, en el Borgo de San Pietro, la que parece ser su última residencia, fue demolido en el siglo XVII con motivo de la creación de la columnata de Bernini. De dicha fábrica sólo tenemos testimonio a través de un dibujo, tal vez de Parmigianino (De Vecchi), que reproduce su fachada principal. Los proyectos para la iglesia de *San Eligio degli Orefici* y para la *Basilica di San Pietro* experimentaron profundas transformaciones que hacen irreconocible su labor. Otras obras son de dudosa atribución, como el Palacio Pandolfini de Florencia y el Palacio Caffarelli de Roma. No obstante, y a pesar de las escasas obras de las que tenemos conocimiento, es posible determinar una coherente visión de su arquitectura que ejercerá una gran influencia tanto en Italia como en el resto de Europa.

El 1 de abril de 1514, Rafael es nombrado provisoriamente *arquitecto de San Pedro*, con la asignación de 300 ducados de oro al año, como ayudante del mismo Bramante (V. Golzio, 1936, p. 29). El propio artista se lo notifica así a su tío Simone Ciarla, en carta fechada el mismo día: *perchè la Santità di N.S. mi ha dato perchè io attenda alla fabrica di San Petro trecento ducati d'oro di provisione.* En la misma misiva, Rafael señala la importancia y el interés de este nombramiento: *Circa a star in Roma non posso star altrove più per tempo alcuno per amore della fabrica di Santo Petro, che sono in locho di Bramante, ma qual locho è più degno al mondo che Roma, qual impresa è più degna di Santo Petro, ch'è il primo tempio del Mondo, e che è la più gran fabrica che sia mai vista che montarà più d'un millione d'oro, e sapiate che 'l Papa ha depurato di spendere sessanta mila ducati l'anno per questa fabrica e non pensa mai altro* (V. Golzio, 1936, p. 31). El 1 de agosto de 1514, y con motivo de la muerte de Bramante (acaecida el 11 de abril), un *Breve* pontificio confirma a Rafael como *arquitecto* de *San*



Capilla Chigi,
1513-1516, Roma, iglesia de Santa María del Popolo

Pietro (magister operis). Con la misma fecha es nombrado, al igual que Rafael, *magister operis* Fra Giocondo y *operis administer et coadiutor* Giuliano da Sangallo. De esta época es, sin duda, la idea de levantar el plano de la Roma antigua, como así lo atestiguará la famosa *Lettera a Leone X*. La intensa actividad arqueológica de Rafael

se dejó sentir, asimismo, en su pintura, como puede verse, en efecto, en el nuevo sistema de decoración al fresco y al estuco, inspirado en los recientes hallazgos de la *Domus Aurea*, que Rafael utilizó en la *Stufetta* del cardenal Bibbiena, en las *Logge vaticane*, y en la *Loggia* de la Villa Madama, entre otras obras.

Vasari señala que fue Bramante quien instruyó a Rafael en las cuestiones de arquitectura, ayudándole en los dibujos de edificios en perspectiva destinados a los frescos de las *Stanze* vaticanas, aunque las referencias que da sean erróneas, como ya se ha puesto de relieve más arriba. La aproximación, pues, de Rafael a la arquitectura no supuso ningún tipo de problema, si bien es verdad que su formación en dicho campo debió de realizarse de una forma progresiva. En lo que respecta a la arquitectura, los nombres de ambos artistas aparecen siempre unidos, tanto en las fuentes como en los documentos. Bramante constituye el antecedente más inmediato del Rafael arquitecto, siendo éste su verdadero heredero y continuador (S. Ray, 1974, p. 32). El nombramiento papal como *magister operis* de San Pedro es una razón, por otra parte, más que suficiente para probar que Rafael, a lo largo del primer semestre de 1514, debía de estar ya en posesión de las técnicas constructivas y de estar profundamente familiarizado con el lenguaje clásico arquitectónico de Bramante. Dicho encargo muestra, sin duda, la consideración de gran arquitecto que sobre él tenía Julio II. Parece ser que una de las intenciones de Bramante al llamar a Rafael a Roma era la de contraponerlo a Miguel Angel, contrarrestando, así, la influencia de los artistas florentinos en la corte papal. De ahí que favoreciera a viejos maestros no florentinos, como Pinturicchio, Luca Signorelli, Perugino, a artistas como Guglielmo di Marcillat y a discípulos suyos lombardos como Bramantino.

Sin embargo, la ascendencia bramantesca no debe ser tomada en un sentido absoluto. Rafael mostró hacia el lenguaje de Bramante el mismo espíritu de independencia que mostró, en cuanto al lenguaje y estilo pictóricos, con respecto a su maestro Perugino, a Leonardo o a Miguel Angel. Palladio, al dibujar edificios antiguos y algunas arquitecturas de Bramante y de Rafael, no sólo quiso mostrar la continuidad de la arquitectura antigua en las obras de estos maestros, sino que además entrevió la diferencia que existía entre ambos, así como su distinto modo de afrontar los modelos antiguos (A. Bruschi, *Bramante, Raffaello e Palladio*, en *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio*, Vicenza, Palazzo Valmarana Braga, 1973).

Vasari señala, a propósito de Bramante, que estaba *entregado a sus propios pensamientos, caminaba solitario por las calles*, lo que revela una actitud de *inseguridad* respecto a la Antigüedad, que contrasta, en cambio, con los comentarios acerca de la relación de Rafael con la arquitectura antigua, que el erudito ferrarese Celio Calcagnini (1479-1541) había escrito en una carta dirigida al matemático Jacob Ziegler, probablemente en 1519, en la que señalaba que Rafael interpretaba, con acertadísimas razones, el texto de Vitruvio *tam lepide* (perfectísimamente), que da a entender un claro dominio de la materia (V. Golzio, p. 282).

El historiador Shearmann cree, en efecto, que Rafael se encontraba en pleno conocimiento del arte de la arquitectura, cuando asume el encargo de las construcciones vaticanas (J. Shearmann, 1968, p. 388). Algunos autores sitúan la actividad arquitectónica de Rafael a



La *Stufetta* del cardenal
Bibbiena en el Palacio
del Vaticano, 1516

caballo entre la de Bramante y la de los manieristas. Para De Vecchi, Rafael extrajo abiertamente de Bramante una serie de temas, lo que no le impidió la realización de conceptos inéditos, que marcarían un camino fértil en la arquitectura posterior, tanto dentro como fuera de Italia.

El proyecto de Rafael para la *Basilica di San Pietro* introdujo algunos cambios sustanciales al proyecto que había realizado Bramante, aunque se mantuvo en lo esencial fiel a las ideas de su antecesor. Añadió al esquema centralizado una forma basilical, como puede verse en el dibujo realizado por Domenico da Varignano (1516-1517 aproximadamente, Nueva York, Pierpont Morgan Library). Antonio da Sangallo criticó dicha solución por considerar que oscurecía la nave central. Sin embargo, las razones de Rafael eran más estructurales que estéticas, ya que debía afrontar el problema del reforzamiento de la estructura de las poderosas bóvedas bramantescas. Sus actuaciones fueron demolidas cuando Miguel Angel se hizo cargo de la continuación de las obras.

Proyectos fuera del Vaticano

El primer encargo arquitectónico que Rafael recibe fuera del Vaticano es la creación de la *Capella di Agostino Chigi*, en *Santa Maria del Popolo*, dedicada a la Virgen de Loreto, y a los santos Agustín y Sebastián. La iglesia se encontraba bajo la protección de la Familia Della Rovere, a la cual pertenecía el papa reinante, Julio II. Fue precisamente este pontífice quien, en 1507, concedió a su banquero, por medio de una bula, el patrocinio de la referida capilla, para ser destinada a mausoleo familiar, cambiando la dedicación originaria. La autoría de Rafael viene testimoniada por Vasari y confirmada por algunos documentos (J. Shearman, 1961).

La fecha más probable para la concepción del proyecto es la de 1512. Los cartones para la decoración de la cúpula fueron ejecutados por el mismo Rafael en 1513, cuya realización corrió a cargo del veneciano Luigi Da Pace, que la debió de terminar en 1516, como así se lee en un compartimento de la propia cúpula. La obra se vio interrumpida en 1520, con motivo de la muerte de Rafael y del mismo Agostino Chigi. Los trabajos fueron posteriormente continuados por Sebastiano del Piombo, quien realizó en 1530 el cuadro del altar mayor, concluido en 1550 por Salviati. En esta última fecha tuvo lugar la inauguración. En 1650, Bernini realizó algunas restauraciones y modificaciones, por encargo del cardenal Fabio Chigi, que más tarde sería elegido papa (Alejandro VII).

La capilla es proyectada dentro de una planta cuadrada con los ángulos achaflanados (en realidad se trata de un octógono) que soportan las cuatro pechinas que sostienen la cúpula. El homenaje a Bramante es expresado aquí de una manera muy elemental, pues el esquema que prevé el achaflanamiento de los ángulos de un plano cuadrado y el añadido de pilastras pareadas y de una cúpula circular sobre pechinas, es la reproducción en miniatura del proyecto bramantesco para el crucero de San Pedro, y no se encuentra en la arquitectura de la Roma antigua; lo mismo se puede ver en otro pequeño edificio religioso de Rafael, *San Eligio degli Orefici*.



Loggia de Psique, 1517,
Roma, Villa Farnesina

El orden empleado es el corintio, en vez del jónico que hubiera sido más adecuado a una capilla en honor de la Virgen. El edificio que sirve de modelo es, sin duda, el *Pantheon* romano. En tiempos de Rafael aún se podía admirar y contemplar el revestimiento de mármoles de colores, que decoraban los paneles horizontales. Este tipo de revestimiento estaba siendo empleado en la arquitectura contemporánea *(Capilla Gondi* de Giuliano da Sangallo, *Santa Maria Novella de Florencia, Capilla Ducal de Urbino*, entre otros). Es muy probable que este gusto, que debió de causar estragos en Roma al desvalijar los monumentos antiguos en busca de pequeños mármoles con destino a los interiores de iglesias y palacios, fuera censurado por el mismo Rafael, a raíz de su nombramiento que le autorizaba a conservar los vestigios de la antigüedad.

La cúpula, constituida por un tambor y un casquete semiesférico, está, a su vez, subdividida en 16 compartimentos: el tambor presenta 8 ventanales y 8 recuadros rectangulares decorados con sendas pinturas; el casquete aparece decorado por una rica trama de incrustaciones de estuco dorados (novedosas entonces), siguiendo el mismo número de compartimentación, dispuestos en sentido radial con un fuerte efecto de perspectiva y coronado por un óculo ciego. La utilización del número 16 relaciona, por otra parte, esta obra con el templete de los *Desposorios*, e, indudablemente, con el *Templete de San Pietro in Montorio* de Bramante. Un doble arco de acceso permite ensamblar la capilla a la nave de la iglesia, constituyendo un dilatado motivo de comunicación espacial, que tiene su complemento en la pintura del altar mayor de Sebastiano del Piombo, concebida como una profundización perspéctica de la visión del espacio interior desde la entrada (G. de Angelis d'Ossat, *Raffaello architetto*, en *Raffaello in Vaticano*, Milán, Grupo editoriale Electra, 1984, p. 109).

Rafael desarrolla aquí un complejo programa iconográfico, en consonancia con los ideales del neoplatonismo cristiano y que ha influido en la elección de los elementos que definen esta arquitectura. El fondo azul de la cúpula simboliza la protección de María sobre la tierra (la capilla está consagrada a la Virgen). El Dios Padre en el óculo central llama a las almas de los difuntos de la familia, atrayéndolas hacia la Gloria, en un vuelo que recorre el firmamento, representado por las imágenes simbólicas de los planetas y astros (Júpiter, Marte, Venus, Mercurio, Saturno, el Sol, la Luna y las estrellas fijas), coronados por ángeles que limitan y controlan la fuerza y el movimiento de los mismos, según la doctrina neoplatónica.

Dicha iconografía guarda una estrecha relación con los frescos de la *Villa Farnesina*, en donde se representan, por una parte, el mito de Psique y Eros (que simboliza la sublimación del alma a través del Amor y su traslado al mundo celeste), y por otra, el horóscopo del día del nacimiento de Agostino Chigi, en el que se le auguraba una vida larga y próspera (F. Saxl, «La fede astrologica di Agostino Chigi. Interpretazione dei dipinti di Baldassarre Peruzzi nella Sala di Galatea della Farnesina», en *Real Accademia d'Italia*, 1934, 1). En la Capilla, Júpiter (el poder) aparece en la constelación de Sagitario (el signo zodiacal del banquero) alineado con las estrellas fijas (como las que figuran en el escudo de armas de la Familia Chigi), en tanto que Marte alude a la fuerza y virilidad, Mercurio a las actividades comerciales y Venus y Saturno al triunfo del Amor sobre el Tiempo.

El proyecto incluía, a su vez, dos *pirámides* en los laterales, so-



Galería del cardenal
Bibbiena en el Palacio
del Vaticano, 1517

bre sendas tumbas, y las estatuas de los profetas Jonás y Elías. Las dos pirámides sepulcrales le otorgan un carácter arqueológico y podrían estar relacionadas con las tumbas *(metae)* de Rómulo y Remo, los míticos fundadores de Roma, que según la leyenda eran identificadas con las pirámides de Cestio y del Borgo (esta última desaparecida) que fijaban el perímetro de la Ciudad Eterna. El simbolismo de la pirámide alude, asimismo, a la antigua sabiduría egipcia, cuyos misterios herméticos fueron resucitados por los neoplatónicos de finales del Quattrocento. En la Roma de principios del Cinquecento, el gusto por las antigüedades egipcias estaba muy extendido en los ambientes artísticos. El mismo Rafael había introducido el motivo de Isis (Diana de Efeso) en el techo de la *Stanza della Segnatura* (trono de la *Filosofía)* y diseñado unos atlantes egipcios como parte de la decoración de la *Stanza dell'Incendio*, que fueron ejecutados por Giulio Romano. Por otra parte, el humanista Pietro Bembo, gran amigo de Rafael, había realizado un descubrimiento sorprendente, de una gran trascendencia en el campo visual; se trataba de la famosa *Mensa Isiaca* (también denominada *Tabula Bembi)*, una especie de tablilla de bronce con incrustaciones de plata y oro en la que figura una gran cantidad de motivos egipcios. Las pirámides acentúan el fuerte empuje vertical, resaltando lo que podría ser la idea central de todo el conjunto: la evocación del misterio cristiano de la Resurrección. Los temas de la Asunción de María, de Jonás, de Elías, que aparecen desarrollados en la iconografía de la capilla, resaltan esta misma idea.

Villa Madama debe su nombre a la hija natural del emperador Carlos V, Margarita (La Madama de Austria)

La Capilla es, quizás, la obra más completa y mejor documentada de Rafael, que se concluyó más o menos siguiendo el proyecto originario. Se conservan dos dibujos de éste, uno de mano de Rafael y otro de Antonio il Giovane (Uffizi, A 169), con ligeras diferencias, que presentan un aspecto similar a la realización definitiva, lo que confirma su fidelidad a la primitiva idea rafaelesca. Para Jones y Penny constituye una singular realización de las ideas sobre la buena arquitectura, y en particular de la posición en las confrontaciones de Bramante, expresadas en la *Lettera a Leone X* (R. Jones-N. Penny, p. 214).

El *Palazzo Branconio dell'Aquila* fue construido en el Borgo en los últimos años de su vida. Con esta arquitectura, Rafael inaugura una nueva forma: la utilización de elementos decorativos propios de los interiores en la fachada. Las floridas decoraciones plásticas, como las cartelas y guirnaldas, inspiradas en los grutescos antiguos, crean un nuevo modelo de fachada, de efecto pictórico, que tendrá gran difusión en la época manierista, tanto en Roma como fuera. El palacio fue derruido en el siglo XVII con motivo de la ampliación y remodelación de la Piazza di San Pietro. Sin embargo, nos ha llegado un dibujo del mismo, de la segunda mitad del siglo XVI, de autor anónimo (Uffizi A 230), en el que podemos hacernos una idea de su configuración.

Villa Madama

Pero es, tal vez, la Villa Madama la obra más importante y espectacular de Rafael. Parece ser que esta villa, construida en la pendiente del Monte Mario, fue encargada por el cardenal Giulio de Medici

(más tarde Clemente VII), primo de León X, actuando en nombre del Pontífice. En principio venía a ratificar la alianza, a través de la familia medicea, de la república florentina con la Ciudad Eterna. El nombre de la villa proviene de la hija natural del emperador Carlos V, Margarita (la *Madama d'Austria)*, que casa en primeras nupcias con Alessandro Medici, heredero de Ippolito de Medici (sobrino de Clemente VII). Generalmente se ha atribuido la obra a Rafael, aunque en ella trabajaran Antonio da Sangallo il Giovane y Giulio Romano. A pesar de lo numeroso de los documentos gráficos y literarios, que avalan el interés despertado por la villa, ninguno de dichos testimonios confirman de un modo certero o categórico la paternidad de los arquitectos señalados (G. Geymüller, *Raffaello studiato come architetto*, Milán, 1884, p. 76; D. R. Coffin, *The Plans of the Villa Madama*, en *The Art Bulletin*, 1967, pp. 111 y ss.; R. Lefevre, «Note sulla Vigna...», en *Studi Romani*, 1961, XI).

Sin embargo, Vasari atribuye la obra a Giulio Romano, aunque en la *Vita di Raffaello* afirme que el urbinate ejecutó dibujos para la villa, señalando que *muchos creen que Rafael realizó el primer boceto*. Por otra parte, Serlio, en el *Terzo Libro* de su tratado de arquitectura, otorga a Rafael la paternidad de la *loggia*. Foster ha encontrado una carta, en el Archivio Mediceo, de Rafael, dirigida a Castiglione, en la que describe la villa que el cardenal Giulio de Medici había mandado construir (carta aludida por Castiglione en su misiva al duque de Urbino, del 13 de agosto de 1522) (P. H. Foster, «Raphael on the Villa Madama: the text of a lost letter», en *Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Roma, 1967-68, XI, p. 311). La carta aparece publicada en la monografía dedicada al artista de R. Jones-N. Penny.

Parece ser que junto a su taller pictórico, Rafael disponía de otro dedicado a la arquitectura y la arqueología

Rafael se inspiró para su proyecto de la villa en modelos clásicos. La fuente literaria, a juicio de Coffin, no es otra que la descripción que Plinio el Joven hace de sus villas de Tusculo y Laurento en la *Epístola 17, A Gallo*, en donde el autor hace mención de los placeres y ventajas espirituales que reporta la vida rural. De hecho, el redescubrimiento de los textos clásicos entre los humanistas permitió que el ideal de vida rural se convirtiera en una forma distintiva clásica, de ahí el interés que sintieran por la villa suburbana. Las referencias que Rafael da a Castiglione acerca de la descripción de la villa coinciden, casi en su totalidad, con las del autor antiguo. El ideal de vida que se desprende de la misma, que no es otro que el de la época imperial romana, se encuentra cercano al descrito por Castiglione en *Il Cortigiano*. Se ha señalado, por otra parte, otras fuentes literarias: *De re rustica* (I, 12) de Varrón, y *De arboris* (libros X-XI) de Columela. Rafael trata en este proyecto de crear un ambiente enteramente romano, a través de una exacta reproducción de las condiciones de vida de los antiguos, concibiendo la Villa como un lugar de reposo y recreo. El conjunto debía de tener grandes proporciones para que pudieran realizarse las ceremonias de la corte papal y dieran cabida a los placeres privados, constituyendo, así, el escenario ideal del teatro de la vida cortesana.

Entre los modelos arquitectónicos con los que se ha relacionado esta Villa cabe destacar: las *Termas de Tito* y la *Domus Aurea*, la *Villa Adriana* de Tivoli y el santuario de la *Fortuna praenestina* (entre los antiguos) y el *Ninfeo de Genazzano* de Bramante, los proyectos de Giuliano da Sangallo para el Palacio del Rey de Nápoles y la

Villa Medici de Fiesole (entre los contemporáneos). Los trabajos comenzaron en el otoño de 1518. El primer proyecto rafaelesco conservado (Uffizi Arch. 273) combinaba la tipología del palacio renacentista (escaleras, salas, habitaciones, *loggie*, bodegas, cocina, jardines, etc.) con los principales elementos de la villa antigua y su situación (hipódromo, criptopórtico, termas, *xystos, cenatio*, teatro, etc.).

Rafael organiza en su proyecto dos ejes ortogonales, a través de los cuales dispone todas las dependencias. En las cartas a Castiglione hace una descripción detallada de cada una de sus partes, como si se tratara de una visita guiada. La entrada principal estaría colocada en el extremo sur del eje mayor, según se llega desde el Vaticano (lo que marca el sentido político e ideológico del proyecto). Dos torres circulares flanquean un portal dórico, que da acceso a un primer patio, desde el que se accede a un vestíbulo con columnas, al modo antiguo, que da paso, a su vez, a un atrio *fatto alla Greca*, que comunica con el patio central circular. La villa propiamente dicha comienza a partir de aquí (de hecho es la parte que llegó a construirse). Consta en la planta baja de una *bellissima loggia*, abierta hacia uno de los *jardines* en terraza, de las dimensiones del *primer patio*, que Rafael describe con el mismo término con que lo hace Vitruvio, *xystus*.

La *loggia*, que en el proyecto adquiere una gran importancia, inspirada en motivos termales y decorada con grutescos y estucos al modo antiguo, aparece como un elemento intermedio, que pone en comunicación el interior de la casa con el exterior, esto es, con el *paisaje;* las superficies cóncavas de las cúpulas, ábsides y nichos del interior se compenetran y se prolongan con los nichos y oquedades del jardín. El aspecto primitivo de esta parte del jardín puede verse en el dibujo realizado por Marten van Heemskerk, titulado *Veduta della loggia e del giardino di Villa Madama a Roma*, de 1534-35 aproximadamente. El *jardín* se complementa con una gran *piscina* situada en una terraza lateral inferior. El eje menor, orientado hacia el río Tíber, por un lado, y hacia el camino de Viterbo, por otro, divide el *patio circular* en dos mitades. En él se dispone el teatro.

El teatro abierto, con una escena semicircular, se inspiraba, en gran parte, en el proyecto vitruviano. Disponía de un escenario reducido que no permitía un fondo en perspectiva real, con lo que era preciso situar un telón pintado. Tenemos noticias de un fondo de este tipo, pintado por Rafael, para la representación de la obra de Ariosto, *I Suppositi*, que tuvo lugar en la *Stanza di Innocenzo* del Vaticano, ante la presencia de León X, en el carnaval de 1519. Por último, se situaban, a ambos lados del eje menor y en la parte que da al río, las *caballerizas* y el *hipódromo*. La *capilla* (proyecto no realizado) habría estado ubicada en un extremo del jardín principal, alojada en una torre circular, que sería simétrica a la del *pórtico* de entrada, cuya forma y estructura se inspiraba en el *Pantheon*.

Las obras continuaron a la muerte de Rafael, realizadas, probablemente, por Giulio da Sangallo, quedando interrumpidas a raíz de los acontecimientos de 1527, cuando las tropas del condestable de Borbón irrumpieron en la Ciudad Eterna *(Sacco di Roma)*, y acamparon en el Monte Mario, devastando la Villa. Más tarde Clemente VII procedió a su restauración. Sin embargo, el programa quedó interrumpido, constituyendo un elocuente testimonio del final de la política cultural desarrollada por la familia medicea, bruscamente cercenada por los acontecimientos de 1527.



Un detalle del interior
de Villa Madama, Roma

Rafael y Vitruvio

En la carta a Castiglione (1514), Rafael cita a Vitruvio *(Me ne porge una gran luce Vitruuio, ma non tanto che basti).* El 15 de agosto de ese año, en una carta a Marco Fabio Calvo (1447-1527), señala haber recibido la traducción italiana del tratado de arquitectura de Vitruvio realizada por el mismo Marco Fabio, y que nos confirma el hecho de que en esa época ya se encontraba dedicado al estudio del mismo; en la carta se nos da, a su vez, la interesante noticia de estar realizando unos dibujos, para Andrea Fulvio, de las antiguas ruinas de Roma: *(...) he recibido de vuestra parte el Vitruvio en vulgar que me ha entregado vuestro Ludovico Vicentino, escrito en bellísima letra (...) y también es del mismo parecer nuestro messer Fulvio, con quien estos días hemos estado a la búsqueda de las bellas antiguallas esparcidas por estas viñas, que dibujo de mi mano por orden de Nuestro Señor. No tengo más que deciros por ahora (...) Desde Roma, el 15 de agosto de 1514. Vuestro Rafael pintor* (V. Golzio, 1936, pp. 34-35). Andrea Fulvio había recibido el encargo del pontífice León X de realizar un estudio exhaustivo de la Roma imperial. El texto fue redactado por él en tanto que Rafael dibujó las ilustraciones (la planta de la Roma antigua), que fueron terminadas poco antes de su muerte. La obra fue publicada en 1527, con el título *Antiquitates Urbis.*

La traducción vitruviana de Calvo aparece ampliamente anotada por el mismo Rafael (especialmente los libros III y IV, concernientes a los órdenes arquitectónicos), lo que la convierte en doblemente interesante. A través de estas anotaciones autógrafas Rafael se nos muestra como un artista empírico que sabe confrontar las fuentes clásicas con la práctica arquitectónica y el análisis de los propios edificios antiguos (A. M. Brizio, 1966, pp. 20-30). A través de dichas anotaciones, el *iletrado* Rafael se manifiesta ya como un gran conocedor del lenguaje de la arquitectura clásica, corrigiendo los errores del texto original y de la traducción. Sin conocer la lengua latina, habla, sin duda, latín en arquitectura; sin ser un erudito, se mostrará siempre como un auténtico artista. Estudia el lenguaje arquitectónico clásico de una forma científica, aportando un sistema de representación extraído del estudio de Vitruvio: la realización de la planta, del alzado y sección y de su puesta en perspectiva (la *ichonographia,* la *orthographia* y la *scenographia* vitruvianas).

La traducción ha permanecido inédita hasta que V. Fontana y P. Morachiello la publicaran en 1975 (V. Fontana-P. Morachiello, 1975). El manuscrito se conserva en la Bayerische Staatsbibliothek de Munich con la Signatura Cod. It. 37 (Ms. 1527). Tiene una extensión de 274 páginas *in folio,* escritas en el *recto* y en el *verso,* y realizados con una grafía clara y uniforme propia de principios del siglo XVI. Aparecen algunas correcciones o anotaciones realizadas con distinta grafía que se atribuyen con seguridad a Rafael (J. D. Passavant, *Raffael vom Urbino und sein Vater Giovanni Santi,* Leipzig, 1839, p. 243, nota 1). Calvo estaba considerado, por otra parte, como una de las más relevantes personalidades en el campo de la traducción y comentario de las fuentes científicas (conocía perfectamente el griego y el latín). Entre sus traducciones célebres cabe destacar la de los textos de Hipócrates. Era médico, filólogo y arqueólogo. Rafael lo llamará *fisico eccellentissimo.* Con anterioridad, en 1490, Pomponio Leto, el

Las *loggie* vaticanas, 1519, Roma, Palacio del Vaticano

Vista del patio de Villa Madama. Roma



maestro de Andrea Fulvio y fundador de la Academia romana (una especie de cenáculo de aficionados y eruditos de las antigüedades), había preparado la *editio princeps* del *De Architectura* de Vitruvio. La traducción de Calvo es importante en cuanto a la elaboración de un lenguaje arquitectónico clásico en lengua italiana *(volgare)*.

Ya desde finales del siglo XV, Alberti, Fra Giocondo, Bramante y Giuliano da Sangallo venían realizando estudios sobre la obra de Vitruvio. Pretendían reconstruir los dibujos perdidos del texto vitruviano analizando y midiendo las incontables ruinas antiguas esparcidas por todo el Lazio. La empresa no resultó del todo fácil; el mismo Rafael en la carta a Castiglione (1514) dejaba entrever sus dudas y dificultades, cuando expresaba que *(...) vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, né so se il volo sarà d'Icaro, Me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti* (V. Golzio, 1936, p. 30). En 1521, al año siguiente de la muerte del Sanzio, Mazochio publica su colección de inscripciones, y poco antes del *Sacco di Roma* (5 de mayo de 1527), Andrea Fulvio y Marco Fabio Calvo publicaron, en febrero y abril respectivamente, sus modestos estudios arqueológicos de la Roma leonina, las *Antiquitates Urbis* y la *Antiquae Urbis Romae cum regionibus Simulachrum*, cuyos resultados eran bastante pobres o modestos.

Las tres *vías* de Rafael

Brizio ha señalado la imposibilidad de escindir los diferentes campos de la actividad de Rafael, que han de considerarse en la complejidad de su obra total: los intereses arqueológicos, arquitectónicos, urbanísticos y pictóricos. Habría que indagar paralelamente, dice, *sobre las tres vías (...) de la pintura, arquitectura y arqueología* (A.M. Brizio, 1963). Parece ser que junto a su taller pictórico, Rafael disponía de otro dedicado a la arquitectura y a la arqueología, como nos lo atestigua su visita a las antigüedades de Tívoli, en 1516, en compañía de Pietro Bembo, Castiglione, Navagero y Beazzano. En este sentido, la traducción vitruviana de Fabio Calvo es fruto de la colaboración de un *equipo* de artistas y eruditos. El texto está basado, con toda probabilidad, en la edición latina de Fra Giocondo.

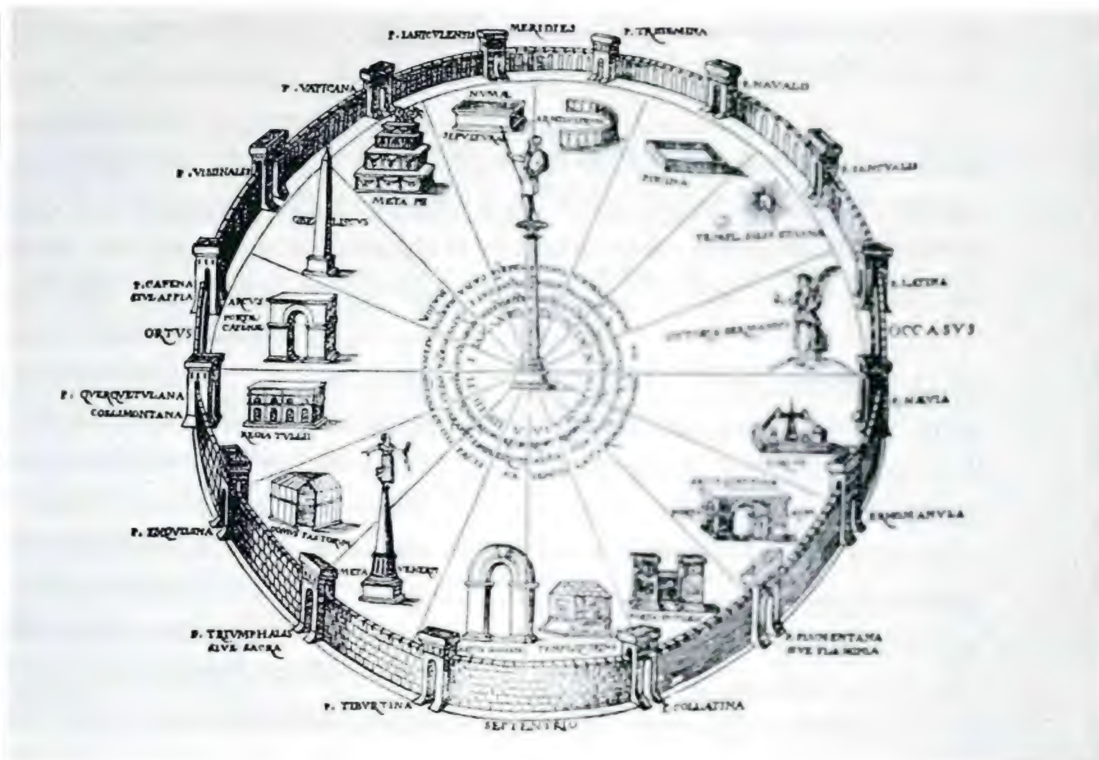
El interés arquitectónico y arqueológico de Rafael está, sin duda, relacionado con el encargo del papa León X y su nombramiento de *Conservador de las antigüedades de Roma (Praefectum marmorum et lapidum omnium)*, según un *Breve papal* del 27 de agosto de 1515, que autoriza al pintor a adquirir mármoles y piedras de las ruinas de la Ciudad, destinados a la Fábrica de San Pedro, así como impedir la destrucción de las inscripciones antiguas. Si bien es verdad que su misión no tuvo mucho éxito (su prematura muerte impidió llevarlo a cabo), en cambio, su trabajo permitió un mayor conocimiento de la topografía de la antigua Roma. Entre sus colaboradores más directos, en dicha empresa, cabría destacar a los arqueólogos o anticuarios, ya mencionados, Andrea Fulvio y Fabio Calvo, así como al experto en epigrafía Jacopo Mazochio. El objetivo prioritario era, fundamentalmente, la realización de un mapa arqueológico de la antigua Urbe, para *reconstruirla en su antigua forma, en su primitivo contorno y en las proporciones de sus diversas partes.*

Carta a León X

EL 11 de marzo de 1513 el cardenal Giovanni Medici (el hijo de Lorenzo el Magnífico), se sienta en el Solio Pontificio con el nombre de León X. Los poetas y literatos de la época celebraron dicho acontecimiento como el signo de la instauración de la Edad de Oro, después de la dura Edad de Hierro que fuera el pontificado de Julio II. Jugando con su apellido, pensaron que un *médico* misericordioso traería la paz y la prosperidad a la Iglesia y a la Urbe. De hecho, el pontífice venía con las mejores cartas de presentación: Angelo Poliziano y Marsilio Ficino habían sido sus preceptores; Bernardo Dovizi da Bibbiena (más tarde cardenal de la Iglesia), uno de los más importantes animadores de la Corte de Urbino, era su principal consejero. Durante su pontificado, Roma se convertiría en el centro más señalado de la cultura europea.

En 1519, el papa León X recibe una importante *Lettera*, cuyo inspirador es Rafael y el autor material de la misma el conde Baldassarre de Castiglione. La carta constituye un verdadero manifiesto del programa arqueológico del ambiente intelectual romano de la segunda década del siglo XVI. Ha sido denominada *Carta sobre la arquitectura*, de la que se conservan tres versiones, consideradas generalmente como originales. En 1733 se publica una copia manuscrita, conservada por Scipione Maffei, cuyo original se encuentra en paradero desconocido. En 1834 aparece otro manuscrito en la Biblioteca Estatal de Munich, publicada por Passavant en 1858. Por último, en 1942 aparece reproducida, en parte, una tercera copia descubierta por V. Cian en la Biblioteca familiar de los Castiglione en Mantua. Las tres versiones presentan variantes significativas: la primera parece un borrador de la segunda; la tercera resulta más completa para la primera parte de la *Lettera;* las dos primeras versiones se interrumpen antes del tratamiento de los *metodi di rilievo.* De los análisis se desprende que la versión de Munich podría considerarse la definitiva (R. Bonelli, «Nota introduttiva» a la *Lettera a Leone X*, en A. Bruschi (ed.), *Scritti Rinascimentali di Architettura*, Milán, Ed. Il Polifilo, 1978, pp. 461-484).

La autoría de la *Lettera* ha sido grandemente discutida, si bien, hoy en día no se pone en duda que la inspiración de la misma sea de Rafael, en tanto que la redacción literaria y su estructura compositiva corresponde a Castiglione. Esto no es de extrañar, pues la amistad y



Plano de Roma según la obra *Antiquae Urbis Romae cum Regionibus*, 1527, de Marco Fabio Calvo

consideración del escritor hacia el artista eran muy grandes, como así lo muestra el tono familiar de sus cartas. Además, en la *Lettera* se expresaban las ideas o principios definitorios del grupo de estudiosos de la Antigüedad Clásica de la Corte papal de León X (Marco Fabio Calvo, Andrea Fulvio, Castiglione, Pietro Bembo, el cardenal Bibbiena, Celio Calcagnini y el propio Rafael).

Hay suficientes documentos contemporáneos en los que podemos encontrar indicios claros para una atribución rafaelesca. Costabili escribe a su señor el duque de Ferrara (17 de febrero de 1519) que desde unos meses antes Rafael se ocupa de cosas de perspectiva como nadie lo había hecho antes; Celio Calcagnini (1474-1541) comunica al matemático Jacob Ziegler en una carta enviada después de su viaje a Roma, en 1519, que Rafael anda preocupado por la Roma antigua en compañía de Andrea Fulvio; el mismo Castiglione, en el epigrama latino escrito con motivo de la muerte del Sanzio, alude a la obra del artista intentando resucitar la antigua Roma; Evangelista Fausto Maddaleni de'Capodiferro, poeta que frecuentaba la corte de León X, deplora, ante la prematura muerte de Rafael, el fallido cumplimiento de la Planta de la Roma antigua; por último, en la *Lettera* se dan noticias que corresponden más a la biografía de Rafael que a la de cualquier otro autor, como, por ejemplo, que se escribe a los 11 ó 12 años de la llegada a Roma, lo que coincide justamente con la primera estancia documentada en la corte papal del Sanzio (para el análisis lingüístico-estilístico que permite atribuir a Castiglione la versión literaria el lector podrá, no obstante, consultar, en especial, el ensayo de A. Venturi, «La Lettera di Raffaello a Leone X sulla pianta di Roma antica», en *L'arte*, XX, 1918).

Restauratio Urbis Romae

Vista del Foro romano según Marten van Heemskerk, comienzos del siglo XVI (arriba). Vista de Roma en un grabado anónimo de 1493 (abajo)

La *Lettera* es indicativa del interés de Rafael por las antigüedades romanas y por la arqueología. A juicio de V. Fontana, en dicha carta la arqueología, tal y como la practicaban, en la época, los *antiquari*, aparece, por primera vez, fundamentada o fundada sobre bases científicas, siendo colocada junto a la arquitectura, y entendida como un instrumento de gobierno político y civil (V. Fontana-P. Morachiello, p. 25). El conocimiento de las antigüedades debía ser precedido por una información documental sobre las condiciones del mundo cultural de la época. Al igual que Alberti, Rafael sostiene una continua confrontación con las nociones ya adquiridas, *leggendo di continuo li buoni auctori e conferendo l'opere con le loro scripture* (la traducción castellana de la *Lettera* aparece en AA.VV., *Fuentes y Documentos para la Historia del Arte*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, vol. IV, pp. 220-229).

Hasta su llegada a Roma, en 1508, no es probable que el artista hubiera estudiado, de una forma sistemática, las grandes obras de la antigüedad, aunque sí debió de haber contemplado, tanto en Urbino como en Siena o en Florencia, algunas de las colecciones de estatuas romanas (E. Müntz, 1880, p. 307). En la época en que Albertini redacta su *Opusculum de Mirabilibus novae & veteris urbis Romae* (Roma, 1510), se conocía una cantidad considerable de pinturas romanas, en las termas y jardines de Salustio y Mecenas en el Quirinal y en las termas de Tito, así como en el Palatino (en este lugar se encontraba la Villa del bibliotecario papal Inghirami, gran amigo de Rafael, que poseía una importante colección de antigüedades). En la *Lettera*, se habla, asimismo, de las pinturas de las *Termas de Diocleciano*. El mismo Rafael había estudiado profusamente las pinturas de la célebre *Domus Aurea* de Nerón, con motivo de la decoración de las *loggie* vaticanas.

El mismo Vasari constata, en su *Vita*, el influjo que debieron ejercer sobre el joven Rafael (a propósito de los frescos de la *Stanza della Segnatura)* los modelos conservados de la Antigüedad. Para los retratos de los poetas clásicos, representados en el *Parnaso*, debió de recurrir, señala Vasari, a estatuas, medallas y antiguas pinturas. En la *Disputa del Santo Sacramento*, el trono sobre el que se sienta san Gregorio es la reproducción exacta de uno de esos sillones de mármol tan frecuentes en la Roma antigua. La cabeza de Homero, en el *Parnaso*, está sacada del recientemente descubierto grupo escultórico del *Laocoonte*. La figura de la musa *Euterpe* está inspirada en la *Cleopatra* (hoy identificada como *Ariadna)* expuesta entonces en el *Belvedere* vaticano. El *Apolo de la Escuela de Atenas* recuerda, sin duda, al célebre *Apolo y Marsias* de Lorenzo Medici (hoy en el Museo de Nápoles), que fue empeñado en 1496 en casa del banquero Agostino Chigi, formando parte de un lote de 168 camafeos. En el *Apolo y Marsias* de la bóveda de la *Stanza della Segnatura*, el cuerpo de Marsias parece ser la copia de un mármol antiguo del que se conservan, a su vez, varias copias (F. Haskell-N. Penny, *El gusto y el arte de la Antigüedad. El atractivo de la escultura clásica (1500-1900)*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, p. 288, n.º del Catálogo, 60).

Rafael realizó, asimismo, un dibujo que representa el *Juicio de Pa-*

ris, imitado libremente de un sarcófago romano, existente en la Villa Medici de Roma, grabado por Marcantonio Raimondi (Bartsch XIV, n.° 245). En dicho dibujo Rafael omite la figura de Marte, concentrando la composición en el momento en que Venus (Belleza) transforma el mundo de los sentidos, mientras Paris sucumbe a sus encantos. Una *nostalgia clásica* impregna la escena, en la que se manifiesta la celebración de la Belleza descendida del cielo. El sarcófago estaba muy deteriorado, lo que no impidió a Rafael captar los fragmentos del signo zodiacal (E. Wind, 1972, p. 279). En varias de sus obras aparecen vestigios arqueológicos, sacados o imitados de las ruinas de la antigua Roma.

La *Lettera* insiste en el cuadro teórico ya elaborado por los tratados de Alberti y Filarete. El objetivo real de la misma es el de servir de pequeño tratado sobre la *restauración;* realizada con un extremado rigor historiográfico, está dividida en dos partes: una dedicada a problemas de orden metodológico, la otra tocante a cuestiones más específicamente relacionadas con la restauración y las técnicas de medición y de relieve (proyección). El conocimiento arqueológico es utilizado como una ciencia histórica que permite una verdadera *restitución gráfica y pictórica* de la Roma clásica, en la época del Imperio. Para ello, las fuentes escritas deben confrontarse con los datos materiales de los vestigios aún conservados de la Antigüedad.

Una vista de Roma, por Stefano du Pérac, grabado de 1577, Londres, British Museum (arriba). Proyecto de Rafael para el Vaticano (abajo)

La *Lettera* no sólo denuncia la ruina y pérdida de las antiguas fábricas, sino también la disgregación de la antigua red urbana. Al *grandissimo piacere* por las continuas exhumaciones y estudio de la Roma antigua se une el *grandissimo dolore* por el abandono, la degradación y la pérdida de las obras antiguas. Presenta el antiguo esplendor de la Urbe como si fuera un cadáver, del que sólo queda su osamenta. Denuncia la labor de los pontífices precedentes, que permitieron que se destruyeran las antiguas edificaciones, a la vez que se lamenta de cómo la Roma *moderna* se ha levantado con las ruinas y la sistemática destrucción de aquélla: *Son muchos, padre beatísimo, los que, midiendo con su débil juicio las grandiosísimas cosas que se escriben acerca de los romanos, por las armas, y de la ciudad de Roma, por el admirable artificio, riquezas, ornamentos y grandeza de los edificios, más bien las consideran fantásticas que verdaderas. Pero a mí, en cambio, me suele ocurrir y ocurre lo contrario; porque, considerando por las reliquias que aún se aprecian en las ruinas de Roma la divinidad de aquellos espíritus antiguos, no estimo fuera de razón creer que muchas cosas de las que a nosotros se nos antojan imposibles, a ellos les parecerían sumamente fáciles. Por lo cual, habiendo sido yo muy estudioso de esas tales antigüedades, y habiendo puesto no poca aplicación en buscarlas minuciosamente y en medirlas con cuidado, y leyendo continuamente buenos autores y comparando las obras con sus escritos, pienso haber conseguido alguna información sobre aquella antigua arquitectura. Lo cual me da, a la vez, un placer enorme por el conocimiento de algo tan excelente, y un enorme dolor, viendo casi el cadáver de esta feraz, noble patria, que fue reina del mundo, tan míseramente descuartizado. Por ello, si a todos es debida la piedad hacia los padres y la patria, yo me siento obligado a exponer todas mis débiles fuerzas a fin de que lo más que se pueda quede viva un poco de imagen y como una sombra de ella, que*

es en verdad patria universal de todos los cristianos, y por un tiempo fue tan noble y poderosa que ya los hombres empezaban a creer y, en contra del curso natural, excluida de la muerte para permanecer a perpetuidad.

Rechazo de lo *gótico*

La *Lettera* se hace eco, a su vez, de la polémica en torno al *gótico* que ya habían recogido, en sus tratados de arquitectura, tanto Alberti como Filarete. Ve en la decadencia política y moral del Imperio las causas de la ruina del arte de edificar; identificando *libertad* con el auge del *código clásico*. Rechaza el goticismo medieval, no porque en sí mismo carezca de valores, sino porque supuso la caída en un período oscuro y era extraño a la buena arquitectura. Hay en la carta, a juicio de Tafuri, un claro manifiesto de un cierto *historicismo clasicista* encaminado a atribuir un valor absoluto al lenguaje clásico. Sin embargo, Tafuri señala que el texto es una declaración genérica, un mero testimonio de la continuidad de los ideales fundados en la nueva tradición del Humanismo: *su condena del Gótico* —escribe— *fija, con una decisión y una claridad de ideas desconocida, por ejemplo, por los* Commentari *de Ghiberti, el* campo *dentro del cual el Clasicismo del siglo* XVI *admite la positividad de la Historia. En tal sentido este texto hace evidente que lo que se encuentra ya en la cultura más avanzada, no ofrece nuevas perspectivas a la acción* (M. Tafuri, *Teorías e Historia de la arquitectura*, Barcelona, Ed. Laia, 1977, p. 179).

Rafael lamenta el hecho de que los bárbaros, a su llegada a Roma, arruinaran las antiguas construcciones y utilizaran sus mármoles para sus edificios propios; corrompiendo, incluso, a Grecia, *la fuente de inventores y maestros perfectos de todas las artes*, hasta convertirla en patria de un atroz estilo. Su recriminación de la arquitectura bárbara, esto es, la *gótica*, no le impide ver en la misma una cierta justificación: *se originó al coger ramas de árboles no talados, unirlas y doblarlas para formar arcos apuntados. Aunque tales orígenes no son totalmente despreciables, la construcción es débil, pues las cabañas hechas con troncos de árbol plantados como columnas y unidos de modo que sus extremos y tejados (que Vitruvio describe en su relato del origen del orden dórico) pueden soportar mucho más peso que los arcos apuntados, que tienen dos centros (...) Aparte de la debilidad del arco apuntado, falta la gracia de nuestro estilo, que es grata al ojo a causa de la perfección del círculo.*

No deja de ser interesante y curiosa, por otra parte, esta referencia al origen vegetal de la arquitectura gótica. Constituye el ejemplo más antiguo conservado acerca de la metáfora del *bosque* aplicada a la arquitectura gótica (J. Rykwert, *La casa de Adán en el Paraíso*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1975, p. 122). Es muy probable que para dicha visión Rafael (o Castiglione) se basara en la descripción que hace Lucano *(Pharsalia*, vv. 399 y ss.) de un santuario, erigido en los bosques cercanos a Marsella cuyas *ramas entrelazadas encerraban un sombrío lugar (Lucus erat, longo numquam violatus ab aero/ Obscurum cingens connexis aere ramis).*



Interior del Panteón de Roma, según dibujo de Rafael, antes de 1509, Florencia, Galería de los Uffizi

A finales del siglo XV, se asiste a una proliferación en el uso de formas vegetales en la arquitectura, que pudiera, tal vez, tener un origen en las descripciones vitruvianas de los órdenes (Bramante había utilizado una *columna-árbol* en la logia de la *Basílica de San Ambrogio* de Milán). La *metáfora del bosque* será esgrimida por los escritores románticos en la polémica en favor del estilo gótico. Las *ramas unidas* simbolizarán el carácter sublime de dicha arquitectura. Sin embargo, en el texto de Rafael la metáfora aparece como una *circunstancia atenuante* de los defectos de la arquitectura gótica, esto es, el haber sido engendrada como fruto de una operación *natural*. En la confrontación entre la arquitectura gótica y la nueva arquitectura humanística se enfrentaban dos distintas visiones ideológicas y religiosas. Por un lado, la *gótica*, con su proyección vertical hacia el cielo, que expresaba, en su aparente espontaneidad compositiva, el anhelo por una relación directa y sin mediación con la Divinidad (vinculada, fundamentalmente, con la sensibilidad alemana). Por otro lado, la renacentista, con su obsesión por el equilibrio y la simetría horizontal, que expresaba la confianza en una relación con la Divinidad mediatizada por una institución fuerte y sólida, esto es, la Iglesia romana. El arte de Rafael será, sin duda alguna, la expresión más acabada de esta última visión.

La *Lettera*, a pesar de su entusiasmo por la *recuperación* de la Roma antigua, no encontró correspondencia efectiva y contundente en el plano operativo. Fue una contribución que se movió sólo en el ámbito teórico. Su significado podría resumirse en las palabras que dirigió a su amigo y erudito Castiglione: *Ma io levo col pensiero più alto. Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi, né so se il volo sarà d'Icaro* (Pero yo me elevo con el pensamiento a más altura. Querría dar con las bellas formas de los edificios antiguos, y no sé si el vuelo será de Icaro).

Las últimas obras

EL último lustro de la vida de Rafael figura entre los períodos más activos de su creatividad. El nuevo pontífice, León X, le colma de favores y de importantes cargos, nombrándole en 1514 arquitecto de *San Pietro* como sucesor de Bramante y en 1515 *superintendente de los monumentos* antiguos de Roma. Su situación económica mejora sensiblemente con su nuevo estatus, asumiendo una posición comparable a la de cualquier otro alto dignatario de la corte papal. En 1517 adquiere el palacio de Bramante, situado en el Borgo de San Pietro, estableciendo en él su morada y su famoso taller. El palacio sería derruido en el siglo XVII con motivo de las remodelaciones que Urbano VIII emprendería en los accesos al Vaticano. La magnitud y el número de los trabajos que le son encomendados cambiarán el rumbo de orientación de su actividad artística, confiando a sus innumerables ayudantes y discípulos la mayor parte de la ejecución de sus proyectos.

Esto marcará, a su vez, el principio de una nueva fase en la evolución de su estilo artístico. Algunos críticos, entre ellos Vasari, han considerado esta etapa como de declive, viendo en ella los signos de una flagrante violación de los principios clásicos. Vasari lo achaca al deseo de emular el arte de Miguel Angel: *Considerando Rafael, como digo, estas cosas, no pudiendo alcanzar a Miguel Angel en lo que había pretendido, resolvió de igualarle en éstas y acaso superarle; y así dedicóse, no a imitar su* maniera *perdiendo el tiempo vanamente, sino a poder ser excelente en el conjunto de estas partes.* En otro lugar he señalado las razones de este juicio vasariano. Sin embargo, en este período encontramos algunos de sus trabajos más significativos y reveladores de su personalidad artística.

A partir de 1514, Rafael emprende la decoración de una tercera *stanza*, situada junto a la *Segnatura* y denominada *Dell'Incendio*. En la pared sur de la misma dispone el tema que da título a toda la sala, el *Incendio del Borgo*. El asunto está sacado del *Liber Pontificalis* y debía exaltar la figura del nuevo Pontífice, glorificando así su nombre. En la época de León IV (847-855) un voraz incendio arrasó parte del antiguo Borgo de San Pietro y gracias a la intervención del Papa, con su bendición, las llamas fueron sofocadas. El asunto era un auténtico reto para la capacidad inventiva del artista. Rafael no sólo proyecta la composición sino que, al parecer, ejecuta tam-



Stanza dell'Incendio: Incendio del Borgo, **1514, Roma, Palacio del Vaticano**

bién las partes más señaladas del episodio histórico. El fresco ha sido considerado, por algunos historiadores, como una de las obras más deficientes del artista. Para Camesasca, por ejemplo, la pintura no es más que una sucesión desorganizada de episodios, sin conexión alguna entre sí (Camesasca, 1956, p. 24); Oppé veía en ella una falta de unidad debido a la improvisación y a la construcción artificial (Oppé, 1909, p. 158). Dollmayr, en cambio, ha indicado que el origen de estos juicios desfavorables podría estar en el hecho de que los retoques realizados por Rafael al trabajo de sus ayudantes, desaparecieron con las múltiples restauraciones a las que se ha visto sometido el fresco.

Sin embargo, estos aparentes desajustes están condicionados por la naturaleza misma del episodio. En efecto, y como señala Badt, no era nada fácil combinar los tres factores que debían ponerse en escena: el fuego, la multitud amenazada por el incendio y la bendición papal que la salva (Badt, p. 39). Había, pues, que mostrar la catástrofe, por una parte, y el milagro producido por la rápida intervención papal, por otra. El milagro sólo podía magnificarse y hacerse evidente

al contraponerlo a la grandeza del sufrimiento de la multitud que lo precedía.

Piedad y terror

Rafael se encontraba, de nuevo, con un tema que requería un tratamiento espacio-temporal adecuado, en donde el movimiento debía asumir un papel esencial. La ayuda le vino, sin duda, de uno de los textos más señalados de la Antigüedad, llamado a ejercer una gran influencia en la teoría artística de la época, la *Poética* de Aristóteles. El texto aristotélico ya era conocido desde finales del siglo XV (Poliziano poseía un manuscrito griego en 1483), y de seguro leído y comentado por los eruditos de la corte de León X. La *Editio Princeps* aparecería en Venecia en 1508, publicada por Aldus Manutius. En la famosa carta de Rafael a Castiglione de 1514, el artista da a entender que ha sido el escritor el verdadero responsable del tratamiento de la historia *(Ho fatto disegni in più maniere sopra l'inuentione di V. S., e sodisfaccio a tutti, se tutti non mi sono adulatori, ma non sodisfaccio al mio giudicio, perchè temo di non sodisfare al uostro.* Golzio, p. 30).

En efecto, en el texto aristotélico encontramos los elementos que permiten dar una explicación al sistema empleado por Rafael en la composición de este fresco. El episodio presenta todos los ingredientes que caracterizan un asunto trágico, según los principios aristotélicos. El tema era capaz de producir *piedad* y *terror*. Los personajes, por lo tanto, debían de ser de una *talla superior*. Tendrían, además, que *realizar* o *imitar* acciones esforzadas. Por último, la acción dramática debía contar con un *planteamiento*, *nudo* y *desenlace*. Rafael atiende, en el diseño compositivo de este fresco, a todos estos requisitos, presentándolos de una forma *verosímil* y *necesaria*.

Distribuye los tres momentos del drama de la forma siguiente: a la izquierda presenta el impacto del fuego, en donde una serie de personajes aparece en distintas situaciones y edades, mostrando diversos caracteres. Se trata, sin duda, del incendio y destrucción de Troya. Mientras unos luchan por escapar saltando el muro, otros ya salen de la ciudad en llamas. Ahí está el piadoso Eneas que transporta sobre sus espaldas al anciano Anquises, seguido por Creusa y el pequeño Ascanio: son los heroicos personajes de la *Eneida*, que lograron salir de Troya con la sagrada misión de fundar Roma. A la derecha, otro grupo trata inútilmente de sofocar el fuego; las cuatro figuras se encuentran enlazadas entre sí, representando cada una un momento peculiar de la acción. En el centro, se sitúa la acción principal o final, organizada del siguiente modo: en el primer plano, el compacto grupo de mujeres y niños establece la relación con las escenas laterales y con el desenlace que ocupa el fondo, donde una multitud se agolpa arrodillada, en actitud de acción de gracias, bajo la logia donde el Papa León IV, con su bendición, sofoca el incendio. El *terror* y la *piedad* son, así, purificados mediante la acción salvadora del Pontífice.

La aparente confusión del escenario, con fragmentos de distintas arquitecturas, guarda relación con el tipo de perspectivas realizadas



Lo Spasimo de Sicilia (Subida al Calvario), 1515, Madrid, Museo del Prado

por Bramante y Peruzzi destinadas, probablemente, a servir de modelos en los escenarios dramáticos de las representaciones teatrales de la Corte. Aristóteles y Vitruvio recomendaban que las escenas de las tragedias o comedias tuvieran una ambientación de calles y arquitecturas y las de carácter satírico paisajes. Precisamente, en la época en la que está pintando el fresco, Rafael recibe el encargo de disponer el escenario adecuado para la representación, en el Castell Sant'Angelo, de la obra de Ariosto, *I Suppositi.* La *veduta* perspéctica que utiliza en el templo de Marte Uxtore, la columnata jónica en el templo de antiguos y modernos de Roma, como la columnata corintia inspirada en el templo de Marte Uxtore, la columnata jónica en el Templo de Saturno del Foro, la Basílica Constantiniana del fondo y la logia de las bendiciones que recuerda la *ventana paladiana* de Sant'Eligio. Los trabajos concluyeron entre marzo y julio de 1517.

Para Burckhardt, Rafael creó en esta obra *el cuadro de género más vigoroso de estilo que existe: la representación de los que huyen, de los que se salvan y de los que, desvalidos, piden ayuda. Aquí están realizadas ideas puramente artísticas, libres de toda consideración histórica o simbólica, en el ropaje de un mundo heroico (...) En realidad no arde el Borgo, sino Troya; en lugar de la leyenda sirve de base el segundo libro de la Eneida. Pero no debe olvidarse el bello grupo lejano alrededor del Papa* (J. Burckhardt, *El Cicerone*, Barcelona, Ed. Iberia, 1953, vol. II, p. 209). Los otros frescos de la *stanza* fueron ejecutados por los ayudantes, Giulio Romano, Penni y Giovanni de Udine. Entre ellos destaca la *Coronación de Carlo Magno*, cuya concepción es de 1516. En esta obra, que sería realizada íntegramente por los ayudantes, Rafael proyecta una composición compleja, en donde despliega una escena de gran espectacularidad, con varios puntos de vista. En el primer término representa la donación de objetos de valor que el emperador hizo al Vaticano con motivo de su coronación, y que alude a la promulgación de las *Indulgencias* por León X para promover las obras de la *Basílica de San Pietro.* Dicha medida fue contestada por los príncipes alemanes, alentados por Lutero que, en 1517, expondría públicamente sus famosas tesis en contra de las *Indulgencias.* El recrudecimiento de esta actitud provocaría la condena de Lutero que daría paso al cisma de la Iglesia y a la llamada Reforma protestante.

Cartones para la Capilla Sixtina

Paralelamente a la decoración de la *Stanza dell'Incendio,* Rafael emprende la elaboración de los *Cartones* para los tapices de la *Capilla Sixtina.* Esta ocasión le permitirá una más directa confrontación con Miguel Angel, si bien es verdad, el medio no era precisamente el más adecuado debido a las propias limitaciones del soporte al que iban destinados. El encargo está relacionado con el deseo del Papa León X de embellecer la principal capilla de la Cristiandad. Los temas se inspiran en los *Evangelios* y en los *Hechos de los Apóstoles* relativos a la vida de *San Pedro* (primer pontífice) y de *San Pablo* (primer evangelizador): *La pesca milagrosa (Lc* 5, 3-10), *La entrega de las llaves (Jn* 21, 15-17), *La curación del tullido en Puerta Hermosa (Act* 3, 1-11), *La muerte de Ananías (Act* 5, 1-6), *Castigo de*



La muerte de Ananías (cartón para la Capilla Sixtina), 1515-1516

Elimas (Act 13, 6-12), *El sacrificio de Listra (Act* 14, 8-18), *San Pablo en el Aerópago (Act* 17, 15-34), *San Pablo liberado de la prisión por el terremoto (Act* 16, 23-26), *La conversión de Saulo (Act* 9, 1-7) y *La lapidación de San Esteban (Act* 7, 55-60).

De los diez *Cartones* sólo se han conservado los siete primeros que se encuentran en el Victoria and Albert Museum de Londres. Al igual que en los frescos de la *Stanza de Heliodoro*, Rafael pone de manifiesto aquí su extraordinaria capacidad para trasladar el texto literario al registro visual. El tono heroico de las figuras así como el carácter monumental de la composición, donde las arquitecturas juegan un papel decisivo, guarda estrecha relación con los frescos de la referida *Stanza*.

El *movimiento* es, asimismo, otro de los recursos ya ensayado que Rafael explorará en los *Cartones*, al igual que la fuerza dramática y gestual de las escenas. Su ya manifiesto interés por la arqueología le llevará a realizar en estas obras algunas reconstrucciones, al amparo del texto sagrado, como la *columnata salomónica* que diseña siguiendo de cerca las columnas del baldaquino de la antigua basílica constantiniana, que se suponía habían sido trasladadas de Jerusalén a Roma, a propósito de la referencia que el texto apostólico hace del Templo de Salomón; el Hermes de *El sacrificio de Listra* es mencionado en el texto. Goethe recuerda haber visto los tapices colgados en la Capilla Sixtina, en la fiesta del *Corpus*, en 1787, con motivo de su viaje a Italia, destacando en ellos una concepción viril, acompañada de una gravedad moral y una sugestiva grandeza. De hecho se ha relacionado estos *Cartones* con la *Maiestas Papalis* que el papa Medici trataba de imprimir a la autoridad del Vicario de Cristo. El primer pago que recibe por dicho trabajo se efectúa el 15 de junio de 1515 y el último, el 29 de diciembre de 1516.

De la misma época que los *Cartones*, es el cuadro de altar denominado *Lo Spasimo de Sicilia* (1515, Madrid, Museo del Prado). Fue encargado en Roma por el *doctor utriusque iuris*, Giacomo Basilico, para los monjes del *Monasterio degli Olivetani di Santa Maria dello Spasimo*, de Palermo. Vasari relata que la obra había sido embarcada desde Génova, pero un temporal hizo que naufragara, siendo rescatada posteriormente sin sufrir daños, lo que se consideró fruto de una intervención milagrosa. El impacto que debió de causar la pintura fue grande y el cardenal Bibbiena encargó la ejecución de una copia en tapiz. Rafael no contaba con precedentes en la pintura italiana del momento para este tema.

El tratamiento se ajusta a los debates teológicos contemporáneos en torno a la naturaleza del dolor de María. María no podía abandonarse a la desesperación pues daría a entender que dudaba de la futura Resurrección de su Hijo. Rafael representa en el cuadro el comportamiento correcto de la Virgen en la Vía del Calvario. Su profunda compasión aquí no lleva consigo actitudes de desesperación. Sus gestos y las muestras de dolor son la réplica a la caída y el sufrimiento de su Hijo. Las formas contrapuestas del grupo principal se repiten a lo largo del trayecto zigzagueante que representa la subida al Calvario. Se ha querido ver en el dramatismo de la escena un reflejo de los grabados nórdicos, en especial de Durero, artista con quien Rafael intercambió dibujos y grabados.

Descubrimiento de los *grutescos*

A finales del siglo XV, tiene lugar uno de los hallazgos más sorprendentes realizados hasta entonces. Mientras se trabajaba en la colina Oppia *(Oppius)*, en la cercanía del *Coliseo*, unos obreros penetraron en una serie de subterráneos cuyas bóvedas estaban decoradas con frescos y estucos, de una gran suntuosidad. Acababan de descubrir las primeras salas de la llamada *Domus Aurea*, la que fuera la gran residencia de Nerón. El palacio fue construido sobre los restos del gran incendio, más tarde parcialmente destruido, a su muerte, para levantar sobre él las *Termas de Trajano* (confundidas en la época de Rafael con las *Termas de Tito)*. El carácter subterráneo de estas galerías hizo que se las denominaran *grotte* (grutas); las pinturas encontradas en sus paredes recibieron, por ello, el nombre de *grotteschi* (grutescos o grotescos): pinturas realizadas, por el pintor Fabullus, a base de arabescos y figuras caprichosas o mitológicas, muchas de ellas sobre un intenso color rojo o dorado (N. Dacos, *La découverte de la Domus Aurea et la formation des grotesques a la Renaissance*, Leiden, 1969, p. 5). Aunque algunas pinturas romanas ya se conocían, ninguna causó tanta sorpresa e interés como las encontradas en la *Domus Aurea*. Teniendo en cuenta que las célebres pinturas de Herculano y Pompeya no se descubrirían hasta el siglo XVIII, estos frescos constituyen, sin duda, las primeras manifestaciones coloristas importantes del arte de la Antigüedad clásica que son conocidas por los artistas del Renacimiento. Los primeros testimonios precisos sobre el descubrimiento de la *Domus Aurea* se remontan a 1480.

A partir de entonces, el entusiasmo por este arte y por su peculiar



Visión de Ezequiel,
1518, Florencia,
Palacio Pitti

decoración crecerá considerablemente entre los artistas. Un ejemplo notorio de esta fascinación son las pinturas de Rafael que decoraban el apartamento del cardenal Bibbiena en el Palacio Pontificio. Hoy tan sólo quedan la llamada *Stufetta* y la *Loggetta.* El carácter reducido e íntimo de estas dependencias se adaptaba perfectamente al estilo de los pequeños edículos de las villas romanas. La *Stuffeta* (1516) aparece decorada con escenas mitológicas y motivos ornamentales extraídos de las bóvedas de la *Domus Aurea,* con temas discretamente eróticos, inspirados en la historias de Venus y los amores de los dioses que el propio comitente debió de seleccionar.

Rafael imitó aquí incluso la técnica antigua de la pintura encáustica, con sus característicos colores de rojo, negro y blanco, a los que ha aplicado una capa de cera. El resultado es, sin duda, sorprendente. En la *Loggetta* (1517), en cambio, utiliza por primera vez los característicos grutescos en todas las paredes, disponiéndolos sobre fondo blanco, dando paso a una corriente decorativa que tendrá gran fortuna. Animales, monstruos, flores, guirnaldas y amorcillos se mezclan con hornacinas y recuadros que representan figuras (estatuas en *trompe-l'oeil)* e historias míticas.

Rafael fue el primero en adoptar este tipo de decoración en los interiores, que provocó el nacimiento de un nuevo gusto. Por doquier, los extraños *grutescos* formarán parte en la decoración de palacios y construcciones religiosas. Filarete, por otra parte, ya había hecho gala de este gusto en la puerta de bronce de la *Basílica di San Pietro,* realizada por encargo de Eugenio IV. Para algunos historiadores, el desarrollo de la decoración fantástica, así como la utilización de monstruos, constituyen un exponente claro de la crisis del arte figurativo de principios del Cinquecento.

A lo largo de 1517, Rafael proyecta la decoración de la *loggia* que daba al jardín, en la parte baja de la *Villa Farnesina.* La obra debió de estar acabada a primeros de 1518, a juzgar por una carta que Leonardo Sellaio escribe a Miguel Angel en esa fecha (Golzio, 1936, p. 65). Se la conoce con el nombre de *Loggia de Psique,* y se encuentra inspirada en la obra de Apuleyo, *El asno de oro.* Rafael debió consultar diversas ediciones de este texto y recabar la opinión de algún poeta contemporáneo, tal vez Pietro Aretino que por entonces frecuentaba la *Farnesina.* Parece ser que con esta pintura Agostino Chigi quería celebrar su *matrimonio* con la joven veneciana Francesca Ordeaschi (Andreosia), con la que vivía desde hacía casi nueve años. En 1519 la unión de Agostino con Andreosia es legitimada por León X en una impresionante ceremonia en la Villa.

Rafael vuelve a tomar contacto de nuevo con la atmósfera festivamente profana de la *Farnesina,* empleando un tono más lujoso y pintoresco que el que había utilizado en su *Galatea.* La decoración fue concebida como una pérgola bajo el cielo, en cuya cubierta debían figurar dos tapices fingidos en donde se representan el *Concilio de los dioses* y las *Bodas de Amor y Psique.* En las pechinas de la bóveda se distribuyen las escenas que completan el ciclo de la leyenda mitológica de Amor y Psique: *Venus y Amor, Amor y las Gracias, Venus con Ceres y Juno, Venus en el carro, Venus y Júpiter, Mercurio, Psique llevada por los amorcillos, Venus y Psique, Amor y Júpiter y Mercurio y Psique.*

La ejecución de los frescos corrió a cargo de sus tres discípulos más destacados: Francesco Penni, Giulio Romano y Giovanni de Udi-



Dibujo preparatorio para la *Disputa del Santísimo Sacramento*

ne. Los frescos fueron posteriormente restaurados por Maratta, quien se vio obligado a rehacer algunas de las escenas que habían quedado totalmente destruidas.

En 1518 realiza una pequeña tabla para el conde Vincenzo Ercolani (Bolonia) en la que representa la *Visión de Ezequiel* (Florencia, Palacio Pitti). El tema está sacado del libro de *Ezequiel* (1, 1-28), en el que el profeta narra la visión que tuvo de la gloria de Dios: *Miré y vi venir del septentrión un nublado impetuoso, una nube densa, en torno de la cual resplandecía un remolino de fuego, que en medio brillaba como bronce en ignición. En el centro de ella había semejanza de cuatro seres vivientes, cuyo aspecto era éste: (...) tenían semblante de hombre, por delante (...), de león a la derecha (...), de toro a la izquierda (...), y de águila por detrás (...), en lo alto, una figura semejante a un hombre que se erguía sobre él; y lo que de él aparecía de cintura arriba era como el fulgor de un metal resplandeciente, y de cintura para abajo, como el resplandor del fuego, y todo en derredor suyo resplandecía.* La interpretación que hace Rafael del texto es de una poderosa fuerza inventiva (Zancan). La impresionante figura de Dios se alza en medio de una radiante visión. Su aspecto es el de un Júpiter gesticulante y terrible, que recuerda el *Júpiter* de la *Loggia de Psique* (Farnesina). La representación no sigue las leyes habituales de la perspectiva, sino que, más bien, tiene que ver con esas visiones oníricas de la pintura romana antigua (Paisajes de la *Odisea*). Los árboles del primer plano han sido colocados como elementos de referencia para magnificar la visión. Tanto la luz sobrenatural como el color anticipan el clima dramático de la *Transfiguración.*

En 1519 Rafael se hace cargo de la dirección de los trabajos de



decoración de las grandes *Loggie Vaticane.* Estas se encontraban en el segundo piso del Palazzo de Nicolás III, que da al Patio de San Dámaso, que Bramante y el propio Rafael habían acondicionado añadiéndole los tres órdenes (dórico, jónico y corintio). Las *Loggie* daban a un jardín, hoy desaparecido, cerrado por un muro que creaba una especie de *hortus secretus* (en el grabado de Martin van Heemskerck, de 1534-35, todavía podía divisarse la arboleda que sobresalía por encima de la muralla). Rafael dispone, en vez de las pequeñas cúpulas de Bramante, unas bóvedas *a specchio* que fraccionan la superficie permitiendo un mayor número de recuadros a decorar. Rafael proyecta una decoración inspirada en modelos antiguos (sarcófagos y grutescos).

La temática desarrollada está sacada de la *Biblia* (Antiguo y Nuevo Testamento), aunque ello no obstaculiza la inclusión de elementos paganos; los personajes del texto sagrado se combinan con una serie de adornos que representan heroes mitológicos, sátiros, ménades, faunos, centauros y esfinges. En cierta medida, el espíritu de armonía que rezumaba en la *Stanza della Segnatura* vuelve de nuevo, aligerado por un delicado tono sensual. Las aspiraciones y expectativas de los humanistas del momento encontraron en esta obra, y en Rafael, un cabal cumplimiento. Goethe señaló, precisamente, que Rafael llevó a término aquello que sus contemporáneos querían hacer. Las *Loggie* constituyen el cuadro de un mundo paradisíaco. La cultura antigua es revivida, aquí, sin ninguna nostalgia: el viejo sueño del Renacimiento es hecho realidad; todo un símbolo del pontificado del Papa que había sido educado, desde su infancia, en los ideales del Humanismo, por las dos personalidades más relevantes del mismo: Marsilio Ficino y Angelo Poliziano. La ejecución de la obra fue llevada a cabo por los ayudantes: Giulio Romano, Gianfrancesco Penni, Tommaso Vincidor (llamado *Il Bologna)*, Perin del Vaga, Pellegrino da Modena, Vincenzo Tamagni y Polidoro Caravaggio. Dada la imposibilidad de describir detenidamente esta obra, remito al lector a la excelente monografía que Nicole Dacos dedicó al estudio de las *Loggie* (Dacos, 1977).

Obra inconclusa

Me refiero en último lugar a *La Transfiguración* (1518-1520, Roma, Pinacoteca Vaticana), por ser la última gran obra del artista, dejada inconclusa por su repentina muerte. Fue encargada por el cardenal Giulio de Medici, en 1516, junto con la *Resurrección de Lázaro* de Sebastiano del Piombo, con destino a su catedral titular de *Sant Juste* de Narbona. La iconografía compleja ha suscitado diversas lecturas. Rafael combina dos sucesos que en el texto evangélico aparecen, en cierta forma, conectados: la *Transfiguración en el monte Tabor* y la *Curación del endemoniado (Mt* 17, 1-22; *Mc* 9, 1-29; *Lc* 9, 28-43). El reto era el mismo que se le había planteado en la *Stanza de Heliodoro.*

El artista lo resuelve de una forma eminentemente teatral, en consonancia con las investigaciones alternativas que estaba llevando a cabo en este período de su actividad creadora. Dispone en lo alto la escena principal, que agrupa en círculo: *Seis días después tomó Je-*

La Transfiguración, 1518-1520, Roma, Pinacoteca Vaticana

sús a Pedro, a Santiago y a Juan, su hermano, y los llevó aparte, a un monte alto. Y se transfiguró ante ellos; brilló su rostro como el sol y sus vestidos se volvieron blancos como la luz. Y se les aparecieron Moisés y Elías hablando con El (...) Aún estaba él hablando, cuando los cubrió una nube resplandeciente (Mt 17, 1-5). En el primer plano, más cercano al espectador, sitúa el episodio del endemoniado.

Muerte y epitafio

Rafael no representa el milagro propiamente dicho, sino la secuencia que se supone inmediatamente anterior al mismo, justo la que revela la impotencia de los discípulos a realizar el milagro, debida a su poca fe, hecho que Cristo les reprocharía: *Al llegar ellos a la muchedumbre, se les acercó un hombre, y doblando la rodilla, le dijo: Señor, ten piedad de mi hijo, que está lunático y padece mucho; porque con frecuencia cae en el fuego y muchas veces en el agua; le presenté a tus discípulos, mas no han podido curarle. Jesús respondió: ¡Oh, generación incrédula y perversa!, ¿hasta cuándo tendré que estar con vosotros? (Mt* 17, 14-17). El esquema compositivo utilizado aquí es piramidal, aunque marca de forma pronunciada una tensión que sigue la diagonal ascendente y que conecta este episodio con el superior, a la par que se proyecta hacia el paisaje de fondo, iluminado por una luz crepuscular que forma un poderoso contraste con la luz radiante sobrenatural. Rafael utiliza, además, un recurso que ya había sido ensayado en los retablos del período romano (*Madonna Sixtina* y *Santa Cecilia)*, consistente en el empleo de dos puntos de fuga colocados en distintos horizontes. La escena de la *Transfiguración* presenta un punto de vista muy alto, lo que aísla considerablemente al espectador, mientras que la escena del *endemoniado* tiene un punto de fuga más bajo, lo que obliga a aquél a acercarse y a relacionarse más estrechamente con el episodio cotidiano. Es significativo que el discípulo más cercano al espectador sea Mateo, justo el evangelista que subraya la poca fe de sus compañeros incapaces de realizar el milagro. Parece ser que el tema de la falta de fe es el elemento en común que encontramos en las dos obras comisionadas por el cardenal Medici. En las dos, por otra parte, se hace una sutil alusión al papa *(Medicus)* y a la familia, ya que se trata de una intervención *médica* milagrosa. Los santos que asisten a la transformación de Cristo son los patronos de la catedral de Narbona, san Justo y san Pastor.

El día 6 de abril de 1520, Viernes Santo, aniversario de su nacimiento, Rafael muere en Roma, mientras retocaba su última obra de altar. El día mismo de su muerte aparecen unas grietas en las *Loggie* vaticanas, que sus contemporáneos tomaron por un signo milagroso, como si el Arte se resintiera de su temprana desaparición. Al día siguiente, la inacabada *Transfiguración* adornaría el catafalco que a tal efecto sería instalado en el Panteón, siendo enterrado en este mismo lugar, como una gran celebridad. Su muerte provocó una profunda conmoción dentro del mundo de la Corte y en el ambiente artístico de la ciudad. Su amigo Pietro Bembo será el autor del epitafio colocado en su tumba:

D. O. M
RAPHAELI. SANCTIO. IOAN. F. VRBINAT.
PICTORI. EMINENTISS. VETERUMQ. AEMULO
CUIIS. SPIRANTEIS. PROPE. IMAGINEIS
SI. CONTEMPLERE
NATURAE. ATQUE. ARTIS. FOEDUS
FACILE. INSPEXERIS
IVLII. II. ET. LEONIS. X. PONT. MAXX.
PICTVRAE. ET. ARCHITECT OPERIBUS
GLORIAM. AUXIT
VIXIT. AN. XXXVII. INTEGER. INTEGROS
QVO. DIE. NATUS. EST. EO. ESSE. DESIIT
VI. ID. APRIL. MDXX.
ILLE. HIC. EST. RAPHAEL. TIMUIT. QVO. SOSPITE. VINCI
RERVM. MAGNA. PARENS. ET. MORIENTE. MORI.

(D.O.M. A Rafael Sanzio de Urbino, hijo de Juan, pintor eminentísimo, émulo de los antiguos, en cuyas respirantes imágenes, si de cerca las contemplas, advertirás la alianza de la Naturaleza y el Arte. Con sus obras de pintura y arquitectura aumentó la gloria de Julio II y León X, Pontífices Máximos. Vivió treinta y siete años, íntegro entre los íntegros. Dejó de existir el mismo día en que nació, a seis de abril de 1520. Este es Rafael, por quien la Naturaleza, madre de todas las cosas, temió ser vencida y morir con su muerte.)

Bibliografía

M. Alpatov, «La Madonna di San Sixto», en *L'Arte*, LVI, 1957, pp. 25-50. F. Antal, *Rafael entre el clasicismo y el manierismo*, Madrid, Visor, 1988. AA.VV., *Raphael dans les Collections françaises.* Catálogo. París, Ed. de la Reunion des musées nationaux, 1983. AA.VV., *Raphael Invenit. Stampe da Raffaello nelle Collezioni dell'Istituto Nazionale per la grafica,* Catálogo de Exposición, Roma, Ed. Quasar, 1985. AA.VV., *Raffaello in Vaticano. Catalogo.* Milán, Electa, 1984. AA.VV., *Rafael. Las Fuentes. La Crítica,* Barcelona, Ed. Teide, 1970, 2 vols. Kurt Badt, «Raphael's "Incendio del Borgo"», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 22, 1959, pp. 35-59. L. Becherucci, «Rafael y la pintura», en AA.VV., *Rafael. Las Fuentes. La Crítica,* Barcelona, Ed. Teide, 1970, vol.I, pp.7-201. Gio. Pietro Bellori, *Descrizzione delle imagini dipinte da Rafaello d'Urbino nelle Camere del Palazzo Apostolico Vaticano,* Roma, 1695 (Ed. facs. Westmead, Farnborough, Hants., Gregg Internat. Publishers Limite, 1968). Anna Maria Brizio, «Raffaello», Artículo de la *Enciclopedia Universale dell'Arte,* vol XI, Venecia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1963, pp. 222-249. E. Camesasca, *Tutta la Pittura di Raffaello,* Milán, 1956, 2 vols. Jean-Pierre Cuzin, *Raphaël. Vie et oeuvre,* Friburgo, Office du Livre, 1983. Andre Chastel, *Arte y humanismo en Florencia en la época de Lorenzo el Magnífico,* Madrid, Ed. Cátedra, 1982. L. Dussler, *Raphael. A Critical Catalogue of his Pictures, Wall-Paintings and Tapestries,* Londres, Phaidon, 1971. Leopold D. y Helen S. Ettlinger, *Raphael.* Oxford, Phaidon, 1987. Sylvia Ferino Pagden-M. Antonietta Zancan, *Rafael. Catálogo completo,* Madrid, Akal, 1992. O. Fischel, *Raphael.* Londres, Spring, 1964. Vincenzo Gontana-Paolo Morachiello, *Vitruvio e Raffaello. Il «De Architectura» di Vitruvio nella traduzione inedita di Fabio Calvo Ravennate,* Roma, Officina Ed., 1975. S.J. Freedberg, *Pintura en Italia, 1500-1600,* Madrid, Ed. Cátedra, 1978. C. L. Frommel, «Raffaello e il teatro alla corte di Leone X», en *Bollettino del Centro Internazionale di Studi di Architettura Andrea Palladio,* XVI, 1974, pp. 173-187. Vincenzo Golzio, *Raffaello nei documenti, nelle testimonianze dei contemporanei e nella letteratura del suo secolo,* Ciudad del Vaticano, 1936 (Ed. facs. Westmead, Farnborough, Hants., Gregg Internat. Publishers Limited, 1971). E. H. Gombrich, «Raffaello nel V Centenario della nascita», en *Rivista della Civiltà italiana,* 5-6, 1983, pp.



Sagrada Familia Canigi
1507, Munich,
Alte Pinakothek



San Jorge y el dragón,
Washington,
National Gallery

Bibliografía

571-581. E. H. Gombrich, «La "Stanza della Segnatura" de Rafael y la índole de su simbolismo», en *Imágenes simbólicas*, Madrid, Alianza Forma, 1983, pp.135-174. E. H. Gombrich, «La Madonna della Sedia de Rafael», en *Norma y Forma*, Madrid, Alianza Forma, 1984, pp. 151-183. Cecil Gould, *Raphael's Portrait of Pope Julius, The Reemergence of the original*, Londres, Publict. Departament National Gallery, 1970. Cecil Gould, «Raphael versus Giulio Romano: the swing back», en *The Burlington Magazine*, CXXIV, 1982, pp. 479-487. Roger Jones-Nicholas Penny, *Raffaello*, Milán, Jaca Book, 1983. E. Müntz, *Rafael. Su vida, su obra y su tiempo*, Buenos Aires, El Ateneo, 1946. E. Müntz, «Raphaël archéologue et Historien d'Art», en *Gazette des Beaux-Arts*, XXII, 1880, pp. 307-318. Konrad Oberhuber, «Raphael and the State Portrait: The portrait of Julius II», en *The Burlington Magazine*, CXIII, 1971, pp. 124-130. A. P. Oppé, *Raphael*. Londres, Elek Books, 1970. John Pope-Hennessy, *Raphael*, Nueva York, Harper & Row, Publish., 1970. Stefano Ray, *Raffaello architetto*, Roma-Bari, Ed. Laterza, 1974. D. Redig de Campos, *Le Stanze di Raffaello*, Florencia, 1950. S. Rossi, «Raffaello e Roma», en AA.VV., *I luoghi di Raffaello a Roma. Catalogo*, Roma, Multigrafica Ed., 1983, pp. 1721. Fritz Saxl, «La villa Farnesina», en *La vida de las imágenes*, Madrid, Alianza Forma, 1989, pp.173-181. E. Schröter, «Raffaels Parnass: Eine Ikonographische Untersuchung», en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte III*, Granada, CEHA, 1978, pp. 593-685. J. Shearman, «The Chigi Chapel in Santa Maria del Popolo», en *Jornal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXIV, 1961, pp. 129-160. J. Shearman, «Die Loggia der Psyche in der Villa Farnesina und die Probleme der letzen Phase von Raffaels graphischen Stil», en *JKHS*, *LX*, 1964, pp. 59-100. J. Shearman, «Raphael as Architect», en *Jounal of the Royal Society of Arts*, Londres, CXVI, 1968. J. Shearman, *Funzione e illusione*, Milán, Electa, 1983. C. Sommer, «A New Interpretation of Raphael's Disputa», en *Gazette des Beaux-Arts*, XXVIII, 1945, pp. 289-296. Giovanni Stepanow, *Rafael*, Barcelona, Ed. Labor, 1958. Pierluigi de Vecchi, «Bibliografía y estudios críticos», en M. Prisco, *La obra pictórica completa de Rafael*, Barcelona, Ed. Noguer, 1968, pp.81-125. G. Vasari, *Vita di Raffaello da Urbino, pittore e architetto* (1568), en Vincenzo Golzio, *op. cit.*, pp. 195-232. A. Venturi, *Raffaello*, Roma, E. Calzone ed., 1920. E. Wind, «The Four Elements in Raphael's Stanza della Segnatura», en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 1938-39, pp. 75-79. E. Wind, *Los Misterios paganos del Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1972. H. Wölfflin, *El arte clásico*. Madrid, Alianza Forma, 1982.



Autorretrato, 1506, Florencia, Galería de los Uffizi

Lo mejor de RAFAEL

1. **Madonna del prado,** *1506, óleo sobre tabla, 113 × 88. Viena, Kunsthistorisches Museum.*
2. **La bella jardinera,** *1507, óleo sobre tabla, 122 × 80. París, Louvre.*



Los contactos de Rafael con el ambiente florentino, en especial con la obra directa de Leonardo, supondrá un gran estímulo en sus investigaciones en torno a la figuración. Sus dibujos comenzarán a ser más frecuentes a partir de ahora, lo que denota un trabajo de reflexión. Impulsado por los ejemplos de Leonardo y Miguel Angel tratará de llevar sus investigaciones al estudio de una tipología, al grupo de la Madonna con el Niño, solos o con otras figuras. El tema contaba con una larga tradición iconográfica y era suficientemente sencilla como para concentrar toda la atención. Tanto la *Adoración de los Magos* y el cartón de *Santa Ana* de Leonardo como la *Madonna de Brujas* y el *Tondo Doni* de Miguel Angel ejercerán una gran influencia en el joven Rafael. Sería a partir de 1506 cuando sus investigaciones tomen cuerpo. La *Madonna del prado* es, sin duda, una de las más logradas de esta serie. Responde al esquema triangular de Leonardo. Los dibujos preparatorios dan idea del interés despertado por esta estructura compositiva. La forma triangular se le revela como decisiva a la hora de coordinar la relación de las figuras entre sí y su conexión con el paisaje de fondo. El triángulo permite crear una composición sólida y estable, a la vez que su vértice superior, al concentrar toda la figura en un punto, puede relacionarse con naturalidad con el fondo del cuadro. La amplia base del triángulo permite, a su vez, organizar varias figuras en una estrecha unión con el motivo o figura central. La *Madonna del prado*, con respecto a la *Madonna del jilguero* (ligeramente anterior), presenta un mayor juego de movimientos, sobre todo en las figuras de los niños. El detalle de las *travesuras* infantiles contribuye a crear una atmósfera de íntimo contenido que aligera la gravedad y distanciamiento de la Virgen.

El ensimismamiento de la Madonna contrasta con el carácter expansivo de los niños. El paisaje de fondo, a pesar de su inspiración flamenca, recuerda todavía la luz suave de las colinas y valles de la Umbría. El color rojo intenso del vestido crea unos encantadores reflejos en el rostro de la Virgen, que ayudan a darle una mayor calidez. El esquema se dinamiza en la obra conocida como *La bella jardinera*, con la posición de casi tres cuartos de la Virgen. Ha hecho más patente la diferencia entre los dos niños. Mientras uno está un tanto idealizado el otro es mucho más humano. Hay un mayor diálogo entre las tres figuras. El paisaje es similar

al de la obra anterior. Es una obra que se encuentra más cerca de sus *Retratos* de los Doni. El formato terminado en arco contribuye a darle al conjunto un tono más religioso y más devocional.



3. Los Desposorios de la Virgen, *1504, óleo sobre tabla, 174 × 121. Milán, Pinacoteca di Brera.*

La obra fue encargada por la familia Albizzini para su capilla de San José, de la iglesia de San Francisco, en Città di Castello. El esquema que el artista utiliza en este retablo responde al mismo que su maestro Perugino desarrolla en la pintura homónima, destinada a la capilla del Sagrado Anillo del Duomo de Perugia. No obstante, y a pesar de su similitud, encontramos en la obra de Rafael notables y significativas diferencias con respecto a la de su maestro. El tema constituye casi un emblema de la ciudad de Perugia, que guardaba la sagrada reliquia del anillo de los esponsales de la Virgen. En el primer plano sitúa al grupo constituido por María, el Sumo Sacerdote y San José, rodeados por hombres y mujeres distribuidos a ambos lados. Lo más destacable es el templete que aparece representado al fondo, que se convierte en un eje de organización espacial.

Las figuras se disponen en consonancia con la forma circular de la arquitectura, creando un ritmo curvilíneo que da al conjunto de la escena un mayor recogimiento. Rafael muestra en esta obra un perfecto dominio de la



perspectiva, en total acuerdo con las teorías de Alberti y Piero della Francesca. La idea de un templete centralizado tiene que ver con las nuevas experiencias arquitectónicas de Bramante. Aunque la obra de Rafael es anterior a la realización del *Templete de San Pietro in Montorio* de Bramante, es muy probable que el pintor tuviera conocimiento de los diseños preparatorios. La obra marca un hito en la madurez del artista, previo a su estancia florentina.

4. Descendimiento, *1507, óleo sobre tabla, 184 × 176. Roma, Galleria Borghese.*

Esta tabla fue encargada por Atalanta Baglioni en memoria de su hijo Grifonetto, asesinado en las luchas familiares por conseguir el dominio de la Señoría de Perugia. Su destino era la capilla familiar de la iglesia de San Francesco al Prato de Perugia. A pesar de la aparente falta de unidad, la obra está organizada siguiendo una estructura perfectamente simétrica. El tema es algo insólito en la pintura de Rafael.

El formato cuadrado contribuye a una mayor estabilidad de la composición. El artista divide el asunto en dos momentos, conectados entre sí. Por una parte, y a la izquierda, sitúa el grupo de los discípulos que portan el cuerpo de Cristo camino del sepulcro.

El esquema en V pone de manifiesto las tensiones contrapuestas; por una parte refuerza e intensifica la expresión dramática del Cristo muerto, que es repetida por el discípulo que lo sostiene por detrás (se ha querido ver en estos rostros expresivos una influencia del Miguel Angel de la *Piedad* del Vaticano, lo que podría justificar una estancia en Roma antes de la fecha en que se instale definitivamente); por otra, conecta el grupo principal con el grupo de las santas mujeres que asisten al desvanecimiento de la Virgen. El pie izquierdo del joven de es-

palda que sostiene el cuerpo de Cristo hace de eje central de la composición, reforzado, en la parte superior del paisaje por la línea vertical del árbol del fondo.

A través de dicho eje se organizan las tensiones del cuadro. El tono solemne y monumental de esta tabla preludia en cierta forma las grandes composiciones de Roma. Se concentran aquí fuerza y emotividad. Las figuras comienzan a precisar de espacios. Sintetiza sus adquisiciones florentinas.



5. Stanza della Segnatura: Disputa del S. S. Sacramento, *1509, base 770, fresco. Ciudad del Vaticano.*

El título del fresco proviene de un comentario de Giorgio Vasari en el que señala que unos santos aparecen redactando la misa y disputando acerca de la Sagrada Forma que está sobre el altar. No obstante, la denominación más adecuada sería *El Triunfo del Santísimo Sacramento.* A partir de un eje central vertical se ordena y organiza la composición. Dos franjas horizontales semicirculares componen el esquema de la obra, que a modo de ábside, sirve de escenario a los dos registros en que está dividido el fresco. El superior, que representa la Gloria, en donde se encuentra la Trinidad, con Cristo ocupando un lugar destacado; a ambos lados María y san Juan Bautista (las dos figuras de *Dëesis* bizantina) sobre una plataforma de nubes y, algo más abajo, a derecha e izquierda, los patriarcas, profetas, reyes y santos del *Antiguo* y del *Nue-*



vo Testamento: la Iglesia Triunfante.

En el registro inferior, un altar central sostiene la custodia con la Sagrada Forma; a ambos lados se distribuye una multitud de figuras, algunas de las cuales son retratos de personalidades conocidas, que representan a los doctores de la Iglesia Militante, entre los que destacan, junto al altar, los cuatro santos a quienes se les atribuye la definición del Dogma de la Eucaristía: san Gregorio Magno y san Jerónimo a la izquierda, san Ambrosio y san Agustín a la derecha. Al pie de la custodia, Rafael ha situado el punto de fuga de las perspectivas del suelo, de ahí que su pequeño círculo sea el punto de confluencia, a su vez, de otra *perspectiva* vertical de los círculos que se disponen en alto (el que recoge el símbolo del Espíritu Santo y el sol radiante nimbado de querubines que enmarca la figura de Cristo), como si fueran ondas que se expanden hacia lo alto, inclusive hasta el gran arco de la bóveda. Las figuras aparecen conectadas entre sí y con el tema principal a través de sus gestos. Prima la unidad por encima de la variedad.

6. Stanza della Segnatura: El Parnaso, *1510-1511, base 670, fresco. Ciudad del Vaticano.*



Representa el monte Parnaso donde Apolo en compañía de las nueve Musas comunica la inspiración a una nutrida asamblea de Poetas, que enlazados se distribuyen simétricamente a lo largo del gran ventanal de la pared. A los pies del dios brota la sagrada fuente del Helicón. Siguiendo la descripción que de las Musas se hace en la *Antología Palatina* es posible una identificación de las mismas: *Clío, cantando las hazañas, devuelve su momento a lo pasado. Melpómene proclama las tristezas con su trágico grito. Talía, la de la comedia, se complace con la conversación lujuriosa. Euterpe oprime la caña de soplos que cantan dulcemente. Terpsícore, con la cítara, conmueve, domina, aumenta las emociones. Portando el plectro, Erato da saltos con el pie, con el verso, con el rostro. Calíope encomienda los versos heroicos a los libros. Uranias escudriña los movimientos del cielo y los astros. Señala todas las cosas con la mano y habla con el gesto Polimnia. La violencia de la mente apolínea empuja por todas partes a estas Musas. Sentado en el centro, domina Febo todas las cosas.*

Por tanto, tendríamos: *Euterpe,* con la caña de soplos (flauta) es la que está sentada a la izquierda; *Terpsícore,* con la cítara, la otra que está sentada a la derecha; *Melpómene,* con su máscara trágica, es la primera de pie, empezando por la izquierda; la segunda, *Erato,* con el rostro melancólico, en consonancia con la Elegía que inspira; apoyada a sus espaldas, *Clío* muestra una expresión de nostalgia; *Calíope,* la primera de pie a la derecha, exhibe el libro de los versos heroicos; *Talía,* la que porta la máscara cómica; *Polimnia* diserta con el gesto de su mano; por último, *Urania,* la más extrema a la derecha, con la esfera celeste escudriña el firmamento. Entre los poetas pueden reconocerse a Homero (estudio del rostro del Laocoonte), Virgilio a su izquierda y Dante a su derecha. En primer término Safo es reconocible por su nombre.

7. Stanza della Segnatura: La Escuela de Atenas, *1510-11, base 770, fresco. Ciudad del Vaticano.*



El mismo esquema semicircular sirve en esta obra para organizar la composición. El fondo arquitectónico, inspirado en modelos antiguos (basílica de Constantino, termas de Caracalla), es un reflejo del proyecto bramantesco para San Pietro.

Crea una potente estructura que contribuye a darle al conjunto monumentalidad y equilibrio, lo que contrasta con la asamblea agitada que cobija. Se trata de la manifestación de todas las formas del pensamiento científico y filosófico de la Antigüedad, presidida por las dos figuras emblemáticas de Platón (con su *Timeo)* y Aristóteles (con su *Etica)*, que representan las dos más importantes doctrinas del mundo griego: el idealismo y el realismo.

A lo largo del espacio, tanto en el estrado superior como en el estrado inferior se distribuyen otras figuras que representan, según unos autores, las distintas disciplinas que componían la división del Saber desde la Edad Media (el *Trivium* y el *Quadrivium)*.

Ahí están: la Dialéctica, la Lógica, las Matemáticas, la Geometría, la Retórica, la Astrología, la Música. Se puede reconocerlas por sus figuras más representativas: Sócrates, Pitágoras, Arquímedes, Epicuro, Euclides, Zoroastro, Ptolomeo, etc. Los historiadores han querido ver en esta obra la manifestación más cumplida del Clasicismo del Renacimiento: referencia a la Antigüedad, formas idealizadas, representaciones de caracteres típicos, perfecto equilibrio, unidad dentro de la variedad.

8. Madonna Sixtina, *1512, óleo sobre tela, 265 × 196. Dresde, Gemäldegalerie.*

Esta es, tal vez, la mejor y más lograda obra de altar de la etapa romana. Ha sido considerada desde el siglo XVIII como la expresión más perfecta del arte clásico. Fue realizada por Rafael, probablemente, por encargo de Julio II, para la iglesia de San Sixto II (el protector de la familia della Rovere) de Piacenza. La obra está concebida como una aparición teofánica de la Virgen con su Hijo, en donde san Sixto (un retrato algo idealizado de Julio II) y santa Bárbara aparecen como los mediadores entre el grupo divino y los fieles. Los santos no se muestran en sagrada conversación, sino más bien sirviendo de intercesores, con los gestos característicos que van a asumir este tipo de figuras en las representaciones devocionales a partir del decreto sobre las imágenes sagradas del Concilio de Trento (1563). La mirada frontal de la Virgen y del Hijo refuerza la sensación de proximidad, a la vez que establece un diálogo más penetrante con el espectador. Las cortinas verdes, recogidas a ambos lados, contribuye al efecto dramático teatral de la aparición, intensificando, así, la impresión de inmediatez de la misma.

Algo parecido no se había dado hasta ahora. La luz juega un papel importante en la manifestación de esta aparición. Se trata de una luz irreal que inunda la escena de una suave tonalidad dorada. La estrecha franja inferior, en donde aparecen dos angelitos en actitud algo despreocupa-



da y en donde se encuentra la tiara papal, sirve de débil frontera entre los dos mundos, aparentemente infranqueables, que sólo la intercesión divina puede superar. El ritmo circular de todo el conjunto conecta esta obra con las anteriores.

Rafael muestra en ella un pleno dominio de la composición. Sabe controlar todos los efectos de simetría, a pesar de que en esta pintura las dos figuras que se encuentran a ambos lados del grupo central no tienen la misma magnitud o *peso* visual. Bastaría con una inversión de la imagen para deshacer el perfecto equilibrio que mantienen.

9. Stanza de Heliodoro: La expulsión de Heliodoro, *1511-1512, base 750, fresco. Ciudad del Vaticano.*



La obra ilustra un episodio extraído del *Antiguo Testamento* (II *Macabeos*, 3, 23-28), en el que se narra la expulsión del templo de Jerusalén de Heliodoro, que pretendía robar el tesoro guardado para las viudas y huérfanos. Por la intercesión de las oraciones del sumo sacerdote Onías, unos ángeles se aparecen en medio del templo y expulsan al usurpador. Al igual que en el fresco anterior, Rafael introduce en la acción dramática la figura contemporánea del Pontífice, cuya entrada en escena por la izquierda, de gran efecto, parece provocar la salida del intruso por la derecha (alusión, sin duda, a la expulsión de los territorios pontificios y de Italia del ejército invasor de Luis XII, tras la victoria de Bolonia). El tema es interpretado de forma dramática. Los grandes movimientos, las tensiones y los desplazamientos laterales son recursos que Rafael comienza a explorar a partir de esta nueva *Stanza*. La luz juega un papel importante en la expresividad dramática de la escena.

10. Stanza de Heliodoro: Liberación de San Pedro, *1513-1514, base 660, fresco. Ciudad del Vaticano.*

Se trata de una obra basada en el texto del *Nuevo Testamento* que narra el encarcelamiento del Apóstol Pedro, por orden de Herodes, y su posterior liberación milagrosa producida con la ayuda de un ángel (Act. 12, 6-18). Es la primera vez que Rafael utiliza un espectacular efecto de luz nocturna. La escena está dividida en tres espacios, situando la cárcel en la zona central superior, con unas rejas al contraluz, y disponiendo a ambos lados unas gradas. Sorprende la riqueza de luces: la luz sobrenatural del ángel ilumina la celda con un vívido resplandor, cuyos destellos y el efecto de contraluz crean una atmósfera de gran dramatismo. A la izquierda encontramos toda una verdadera exhibición de las posibilidades de iluminación nocturna: los temblorosos destellos de la antorcha sobre las armaduras, el pálido reflejo de la luna sobre los cascos y



la tenue aurora que se despunta al fondo. Toda una lección de técnica e imaginación.

11. Stanza de Heliodoro: La Misa de Bolsena, *1512, base 660, fresco. Ciudad del Vaticano.*

El asunto de la obra es un episodio que se remonta a 1263. Un sacerdote bohemio de peregrinación hacia Roma sentía terribles dudas acerca de la presencia real de Cristo en la Hostia. Un día, mientras oficiaba la Misa, al elevar la Sagrada Forma ésta comenzó milagrosamente a sangrar y teñir el corporal, que desde entonces se conserva, como preciada reliquia, en la catedral de Orvieto. Sin embargo, Rafael concibe el hecho histórico como sucedió en la época del papa Julio II, quien asiste, con la característica barba blanca que trajo de su campaña de Bolonia, acompañado de su corte y guardia pontificia. Al igual que en *La Escuela de Atenas*, la arquitectura sirve de estructura base para organizar el escenario.



La dificultad de la ventana central es resuelta mediante la disposición de sendas gradas a ambos lados, con lo que el milagro sucede en una zona elevada y distante, que contrasta con la inmediata proximidad de las escenas laterales donde Rafael hace gala de sus excelentes dotes de retratista. A la agitación del pueblo a la izquierda se contrapone la hierática y solemne actitud de los guardias suizos a la derecha. Las miradas frontales de algunos de ellos ligan el acontecimiento representado con el mundo del espectador. Recurso que utilizará con frecuencia en sus obras a partir de ahora.

12. La Transfiguración, *1518-1520, óleo sobre tabla, 405 × 278. Roma, Pinacoteca vaticana.*



Es la última obra de Rafael, que dejaría inacabada. Realizada, al parecer, en competición con Sebastiano del Piombo, fue encargada por el cardenal Giulio dei Medici, pariente de León X, en 1516, para su catedral titular de Sant Juste de Narbona. Se trata de la obra más compleja del artista, que roza, sin duda, los límites de su clasicismo. Los efectos dramáticos y expresivos se encuentran desarrollados con gran amplitud. El tema es complejo, pues introduce dos secuencias independientes, que nada tiene que ver una con la otra, pero que en los textos evangélicos aparecen relatadas una detrás de otra.

Rafael concibió la obra, en principio, como una simple Transfiguración. Tal vez, el deseo de una mayor animación le llevó a incorporar el episodio siguiente. El resultado es de una fuerte tensión dramática. Sigue aquí el esquema compositivo piramidal o triangular que le permite ligar las dos secuencias. Organiza en la parte inferior la escena del endemoniado, cuya curación no pudieron efectuar los discípulos por falta de fe. En la superior, Cristo se transfigura, ante la presencia de tres de sus discípulos, en compañía de Elías y Moisés. El esquema aquí es resuelto en forma circular. Mediante la utilización de dos puntos de fuga, uno para cada episodio, logra mantener el milagro de la transfiguración a distancia (su horizonte es muy elevado), en tanto acerca el drama de la fe y la curación a los espectadores-fieles al situar el horizonte de esta escena mucho más bajo.